Vol. 1, numéro 1
Magazine transculturel
Été 1983

1$

vice versa

Que faire du "bon sauvage"

Pier Paolo Pasolini

Nous, bourgeois, avons toujours parfaitement su «quoi» faire du «bon sauvage». Nous en avons tout d'abord nié l'existence en nous moquant de l'auteur de la formule. Ce sacrifice du côté romantique s'est trouvé compensé d'abord du côté illuministe, puis du côté positiviste.

Par la suite, à partir du moment où il n'a plus été *possible de nier, nous avons adopté deux autres* mesures. D'une part, l'intégration réciproque de la culture par excellence (la nôtre) et de la culture (admise) du «bon sauvage»; d'autre part, la reconnaissance objective de cette dernière en tant qu'«ensemble» exhaustif une fois pour toutes de la totalité, en structures non modifiables (Lévy-Strauss).

Le triomphalisme de la Négritude (avec Senghor comme figure de proue) était au centre de la première *solution alors que l'on célébrait, dans la seconde,* le nouveau cynisme noétique.

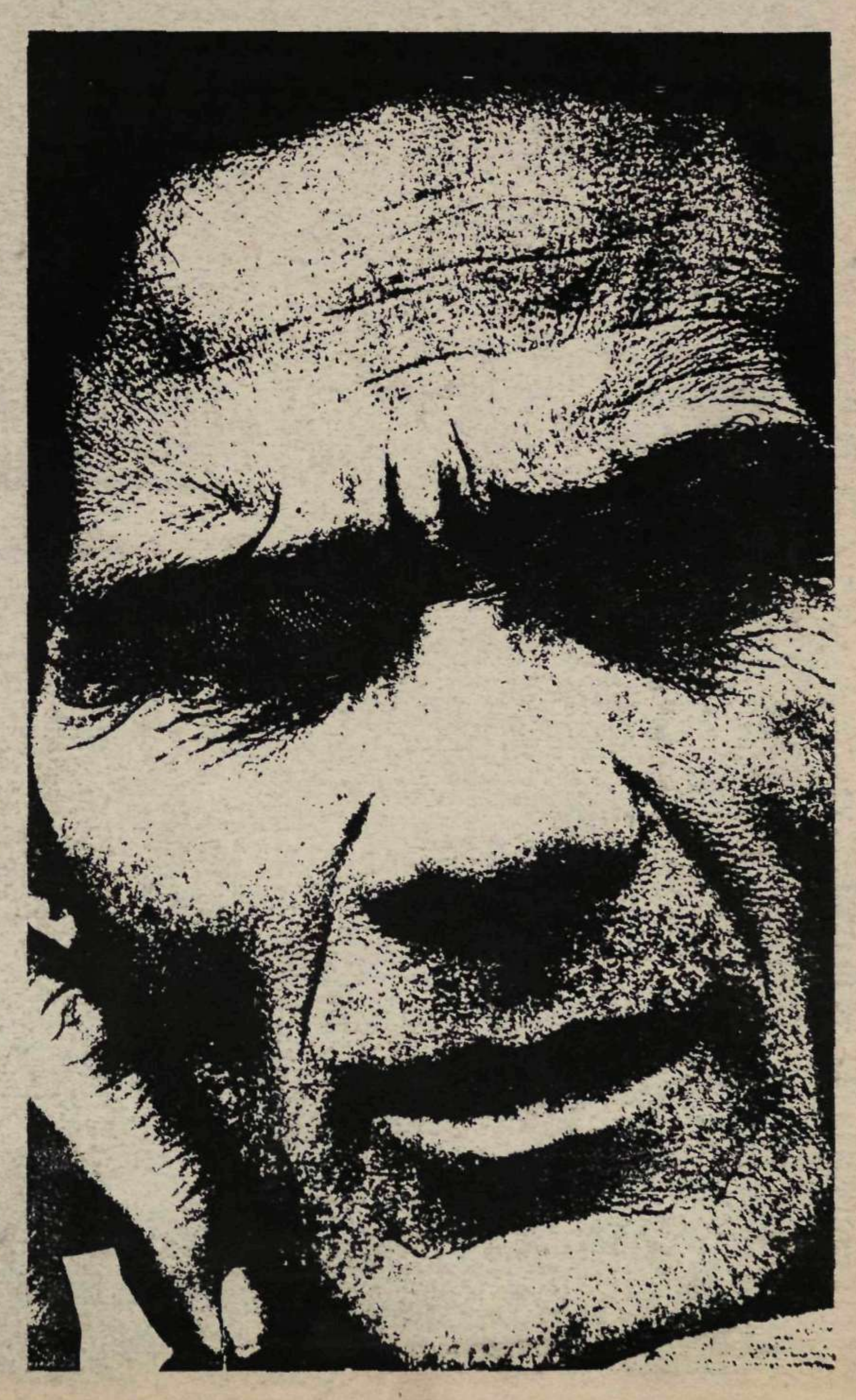
Pour nous, bourgeois, la dignité humaine est synonyme de dignité virile. Même la femme, dans sa volonté d'émancipation, est contrainte de se fixer le but de jouir, de droit et par mimétisme, de la dignité virile (de la même façon que le Noir américain moyen lutte dans le but de ressembler à l'«executive»(1) blanc).

suite page 11

L'Amérique selon Arthur Penn

Montréal/Bologna: return

Rosa e Addolorata emigrazione, ultimo atto



Sommaire

Vice Versa

Magazine bimestriel d'intervention publié par Vice Versa Inc.

Comité de rédaction:
Fulvio Caccia, Bruno Ramirez, Lamberto Tassinari.

Collectif de rédaction:
Benedetta Del Balso, Michael Del Balso, Marco V.A. Bassi, Fulvio Caccia, Antonio D'Alfonso, Dario De Facendis, Maria Predelli, Bruno Ramirez, Marie-Antoinette Simoncini, Giovanna Spadafora, Sylvie Taschereau, Lamberto Tassinari, Maria Trigueiro.

Collaborateurs:
Gabriella Bianco, Danièle Boisvert, Nunzia Javarone, André Leroux, Minou Petrowski, Pasquale Pietrodarchi.

Conception graphique:
Gianni Caccia.

Composition et mise en page:
Les Éditions du Courant

Remerciements à:
Laurent Gagliardi.
Mario Blanchard

Distribution:
Diffusion Parallèle
Tél. 521-0335

Marlowe Distribution
P.O. Box 633
Station N.D.G.
Montréal, H4A 3R1

Dépôt légal:
Bibliothèque nationale du Québec, deuxième trimestre 1983

ISSN 0821682-7



La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans la revue mais les opinions exprimées n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits qui nous sont envoyés doivent être dactylographiés proprement, à double interligne et compter 60 frappes par ligne. Ils doivent être accompagnés d'une enveloppe de retour pré-adressée et pré-timbrée sinon ils ne seront pas renvoyés.

Vice Versa
C.P. 336, Succ. Jean-Talon
Montréal, H1S 2Z3

Publicité: 276-9912
271-3121
274-2884

v i c e

*V*ice*Versa* é una nuova rivista che ha già una mezza storia dietro a sè. I lettori che hanno seguito la nostra attività editoriale precedente —quella dei *Quaderni Culturali*— noteranno infatti la metamorfosi che la rivista riflette. La noteranno negli argomenti trattati, nella sua composizione linguistica, nei nomi del suo personale editoriale e dei suoi collaboratori. Con *ViceVersa* continuiamo quindi il nostro intervento su un terreno che rappresenta il punto d'incontro di vari universi culturali. Vogliamo documentare, vogliamo ritracciare, vogliamo criticare, vogliamo ridere, vogliamo immaginare —tutto questo in uno schema mobile che porta ora il marchio dell'intellettuale inspirato, ora quello del giovane confuso, ora quello dell'emigrante appena sbarcato, ora quello del quebecchese «pure laine». Uno schema mobile le cui frontiere sono ampie quanto quelle dell'emigrazione.
Naturalmente, questo sforzo parte innanzittutto dai bisogni dei redattori —redattori che per lo più abbiamo un piede nella realtà italo-quebecchese e gli altri due piedi nel Nord/America. Ma siamo convinti che un intervento del genere servirà, se non a definire uno spazio, almeno ad identificarlo come una delle intersezioni vitali della nostra società — e di molte altre.

e per questo che riteniamo il contributo dei lettori un elemento essenziale per il successo di questo progetto. I loro suggerimenti e le loro critiche ci aiuteranno appunto a meglio identificare questo spazio interculturale, e a verificare in quale misura il bisogno della rivista riflette un bisogno più collettivo.
Molti lettori probabilmente terranno a sapere che:
— siamo un gruppo editoriale indipendente da qualunque organizzazione politica o religiosa, — siamo un'organizzazione a fine non lucrativo il che significa, tra l'altro, che il lucro non é il nostro forte e se riusciamo a quadrare i conti alla fine dell'anno ci reputiamo fortunati. Come altre iniziative del genere anche noi siamo soggetti alle intemperie —spesso imprevedibili— delle politiche di sovvenzione. Quindi la nostra esistenza la dobbiamo in gran parte alla buona volontà degli editori e alla generosità di coloro che abbonandosi faranno prova di sostegno.
/invitiamo dunque i nostri lettori a scriverci, a venire a trovarci e, chissà, forse potrà nascere una lunga amicizia.

---

*r*enouvellement. Tel est le maître-mot de cette première édition de *Vice Versa*, un magazine qui a déjà une demi-vie derrière lui. En effet, les lecteurs qui ont suivi notre activité éditoriale le début des *Quaderni culturali* auront remarqué la transformation que reflète ce présent numéro. Ils la noteront bien sûr dans le nouveau format et la conception graphique également dans les sujets abordés, sa composition linguistique, dans son équipe éditoriale et dans ses collaborateurs. Avec *Vice Versa*, nous continuons donc notre intervention sur le terrain que représente le point de jonction de divers univers culturels. Nous voulons enquêter, nous voulons retracer, nous voulons critiquer, nous voulons rire, nous voulons imaginer; tout ceci à travers un modèle souple, qui peut porter tant la marque de l'intellectuel inspiré, de l'émigrant fraîchement débarqué ou du Québécois de vieille souche. Un modèle souple et mobile dont les frontières sont vastes comme celles de l'émigration. Bien sûr, cet effort part d'abord et avant tout des besoins des rédacteurs qui ont la plupart un pied dans la réalité italo-québécoise et les deux autres dans celle nord-américaine. Mais nous demeurons convaincus qu'une telle intervention servira, sinon à définir un espace, du moins à l'identifier comme l'une des intersections vitales de notre société et de bien d'autres.

*s*on rayonnement réside surtout dans l'implication du lecteur. De lui dépend l'essentiel du succès de ce projet. Vos suggestions et vos critiques nous aideront justement à mieux identifier cet espace interculturel et à vérifier dans quelle mesure le besoin de la revue reflète un besoin plus collectif. Plusieurs d'entre vous voudrons probablement savoir que:
- nous sommes un groupe éditorial indépendant de toute affiliation politique ou religieuse;
- nous sommes une organisation sans buts lucratifs. Cela veut dire qu'entre autre, le lucre n'est pas notre fort et si nous réussissons à boucler le budget à la fin de l'année, nous nous estimons chanceux. Comme d'autres initiatives de ce genre nous aussi nous sommes sujets aux intempéries — souvent imprévisibles — des politiques de subventions. Notre existence, nous la devons en grande partie à la bonne volonté des éditeurs et à la générosité de ceux qui nous soutiendront en s'abonnant.

C'est pourquoi, nous vous invitons à nous écrire et à venir nous trouver. Qui sait, peut-être une longue amitié naîtra.

---

a new magazine? Yes and no, for *Vice Versa* has already a bit of history behind it. Those readers who have followed our previous publication —the *Quaderni Culturali*— will in fact notice the metamorphosis that is reflected in the magazine. They will notice it in its topics, in its language composition, and in the names of its editorial staff and contributors. With *Vice Versa*, therefore, we continue our intervention on a terrain which represents the cross-road of various cultural universes. We want to document, we want to retrace, we want to criticise, we want to laugh, we want to imagine. We want to do all this from a shifting perspective which may carry different marks —from that of the inspired intellectual or of a confused youth, to that of a newly arrived immigrant or of a 'québécois pure laine'. A shifting perspective whose boundaries are as wide as those of emigration. Of course, this effort has originated primarily out of the needs of the editorial staff —a staff whose members have in the main one foot in the Italo-quebecois reality and the other two feet in North America. But we are convinced that an But we are convinced that an intervention of this sort will serve, if not to define a space, at least to identify it as one of the vital intersections of our society, and many others.
This is why we see the contribution from our readers an essential element for the success of our project.
Your suggestions and your criticism will in fact help us to better identify this intercultural space and to test the extent to which *Vice Versa* will reflect a more collective need.
Some readers will probably care to know that:
- we are a non-profit organization, which means —among other things— that profit-making is not our bag, and if we manage to balance our accounts at the end of each year we consider ourselves lucky. Like most undertakings of this type we are also subject to the whimsical behaviour of current granting policies. Thus we owe our existence primarily to the hard work of our editorial staff and to the generosity of those of you who will subscribe to the magazine also as a gesture of support.

We invite, therefore, our readers to write to us and to get in touch with us. Who knows —a lasting friendship may develop.



L'Amérique selon Arthur Penn

André Leroux, correspondant spécial

Né le 27 septembre 1922 à Philadelphie, Arthur Penn est aujourd'hui l'un des cinéastes américains les plus novateurs et les plus personnels. S'étant d'abord fait remarquer à Broadway par sa mise en scène de Two For the Seesaw *de William Gibson, Penn accède a la réalisation cinématographique en 1958 avec* The Left-Handed Gun, *cet admirable western en noir et blanc qui permit au jeune Paul Newman de composer un inoubliable Billy The Kid, ce frère de sang des personnages tourmentés, instinctifs, primitifs, violents, tendres, vulnérables et orgueilleux qui habitent toute l'oeuvre du cinéaste. Ignoré par la critique américaine et chaleureusement accueilli par la critique parisienne et bruxelloise,* The Left-Handed Gun *contenait déjà en 1958 les plus belles qualités du cinéma de Penn: une tendresse profonde pour les êtres marginaux meurtris par la vie et repoussés par la société, une générosité faite de lucidité impitoyable, une intelligence qui va au coeur des réalités socio-politiques américaines les plus douloureuses et une sensibilité à fleur de peau colorée par l'humour.*

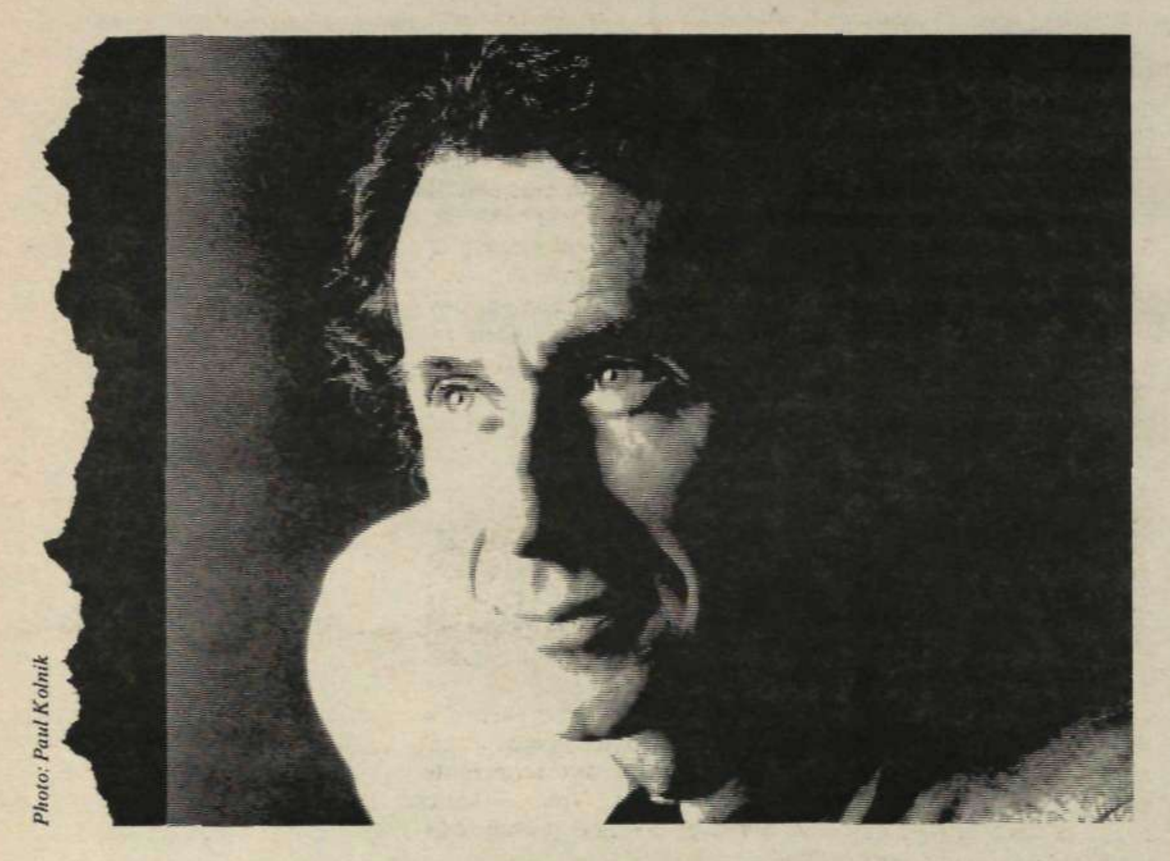


Photo: Paul Kolnik

Passant avec souplesse d'un genre à l'autre et d'une époque à l'autre, le regard de Penn reste toujours le même: franc, méditatif, intense et passionné. Qu'il remettre en question les fondements du western [The Left-Handed Gun *en 1958;* Little Big Man *en 1970;* The Missouri Breaks *en 1976*] *ou qu'il sape subtilement les assises du film de série noire dans* Night Moves *[1975] et du film criminel dans* Bonnie and Clyde, *Penn pousse toujours plus loin sa réflexion sur l'Amérique et ses contradictions, sur la violence tour à tour destructrice* [The Left-Handed Gun, Bonnie and Clyde, *The Chase [1966] ou salvatrice* [The Miracle Worker], *sur la famille, sur le déchirant combat entre l'instinct et la raison et sur l'aliénation dans le monde moderne. De film en film, s'est affiné un style fondé sur la rupture de ton, sur le glissement narratif, sur la contraction d'émotions frémissantes, sur le lyrisme plastique, sur l'ellipse et sur une volonté de surprendre le spectateur. Ce style a trouvé son expression la plus parfaite dans* The Left-Handed Gun, The Miracle Worker, Bonnie and Clyde, Night Moves *et* Four Friends. *Même les films les moins réussis de Penn,* Mickey One, The Chase, Little Big Man, The Missouri Breaks *et* Alice's Restaurant *portent l'empreinte indélébile d'un style aussi brillant dans ses éclats expressionistes que dans ses envolées impressionistes ouatées et d'une vision du monde qui repose sur une quête passionnée de la connaissance. C'est à son bureau situé en plein coeur de Manhattan qu'Arthur Penn nous a accueillis avec une inoubliable hospitalité chaleureuse.*

A.L.: Four Friends, *votre plus récent film, semble être une méditation sur la famille. On y assiste à la désintégration complète d'une famille, aux confrontations douloureuses entre un père et son fils qui doivent apprendre à se connaître et à s'estimer et à une re-définition du concept de famille. D'où provient cet intérêt prononcé pour le thème de la famille?*

A.P.: Mes parents ont divorcé lorsque j'étais encore en très bas âge. Conséquemment, j'ai passé mon enfance et mon adolescence dans différentes familles. Je fus catapulté d'un endroit à l'autre sans jamais pouvoir trouver une certaine quiétude familiale de longue durée. Je ne demeurais jamais au même endroit plus de six à sept mois. La chaleur parentale m'a toujours manqué. Aujourd'hui, je suis marié et père de deux enfants à qui je donne tout ce qui m'a manqué pendant mon enfance et mon adolescence. Je suis parvenu à faire la paix intérieure avec la réalité de la famille. À travers mes films, j'ai appris à comprendre la nécessité de la famille comme source d'épanouissement personnel. Dans *Four Friends,* les quatre amis du titre font de l'amitié une façon de construire et de constituer leur propre famille. L'amitié y remplace tout ce que la famille échoue à apporter à l'individu. Elle permet aux personnages de se réconcilier non seulement avec eux-mêmes, mais aussi avec la possibilité de créer leur famille respective. Le film est l'histoire d'une longue et difficile réconciliation avec le concept même de famille.

A.L.: Vos films sont parsemés d'orphelins et de personnages incompris ou abandonnés par leurs parents. Dans The Left-Handed Gun, *Billy The Kid trouve en Pat Garrett un substitut paternel. Dans* The Miracle Worker, *Annie Sullivan devient, petit à petit, la véritable mère d'Helen Keller. Dans* Alice's Restaurant, *les jeunes hippies trouvent refuge chez Alice et Ray qui se comportent en parents adoptifs accueillants. Dans* Four Friends, *les amis se regroupent comme les membres d'une même famille unie.*

A.P.: L'absence et les défaillances parentales sont ce que je connais le mieux pour les avoir profondément ressenties dès l'enfance. Je retourne constamment à ces réalités dans presque tous mes films. J'y suis toujours ramené d'une façon ou d'une autre même lorsque j'essaie de leur tourner le dos. Je perçois les personnages de *Four Friends* comme je me perçois moi-même, c'est-à-dire dans une situation de constante évolution qui me réconcilie avec le passé, la souffrance et l'abandon parental. C'est ma façon de voir le monde.

A.L.: Dans vos films, l'épanouissement individuel et la croissance morale, affective, psychologique et spirituelle passent toujours par l'expérience de la violence. La violence est indissociable du processus de maturation individuelle. Elle en fait partie intégrante. Pourquoi?

A.P.: C'est très facile à expliquer. J'ai grandi avec la violence. J'ai été abandonné par mes parents. J'ai fait mon service militaire obligatoire. Je suis allé me battre en Europe pendant la seconde guerre mondiale. J'ai vu la mort au travail sur les champs de bataille. Des amis ont été tués sous mes yeux. À 22 ans, j'avais vu et vécu les atrocités de la guerre et traversé presque toute l'Europe ravagée. Toutes ces expériences sont gravées en moi à tout jamais. Elles sont liées à mon adolescence et à ma vie de jeune adulte. Elles m'ont façonné.

> L'absence et les défaillances parentales sont ce que je connais le mieux pour les avoir profondément ressenties dès l'enfance.

A.L.: Vous auriez pu vouloir les oublier ou les refouler au plus profond de vous-même.

A.P.:C'est juste, mais j'ai choisi de les intégrer à mon cheminement artistique. Évidemment, il n'a jamais été question de les transposer littéralement dans mes films. Le cinéma trop ouvertement autobiographique ne m'intéresse pas. Mais la richesse, la multiplicité et la diversité des émotions vécues font partie intégrante de la texture psycho-affective de mes films. Tout ce que je suis est exprimé dans mes films. Et la violence m'a suivi toute la vie. J'ai toujours pensé qu'il est très dangereux d'aseptiser la violence au cinéma, de la domestiquer en la rendant inoffensive et bénigne. À l'époque du trop célèbre code Hays, créé en 1930 pour purifier moralement le cinéma en censurant ce qui devait être dit ou montré sur l'écran, il était absolument impossible de montrer, dans un même plan, une personne faisant feu sur quelqu'un et la personne blessée par l'agresseur. Le coup de feu et la conséquence du coup de feu (la blessure physique) devaient être séparés par une coupe au montage. En réalisant *Bonnie and Clyde,* je me suis dit que si on devait montrer des meurtres, des carnages et des tueries, il fallait aller jusqu'au bout de la description graphique. Je voulais

montrer la violence de la façon dont je l'avais vécue et dont je m'en souvenais. Il ne s'agissait plus de masquer toute l'horreur viscérale de la violence mais bien plutôt de la donner pleinement à voir. Le spectateur devait ressentir toute l'intensité de la souffrance physique provoquée par la violence. Au contact des balles, la chair devait s'ouvrir, le sang gicler et les corps se tordre de douleur.

A.L.: Bonnie and Clyde a soulevé, en 1967, de très vives réactions critiques aux États-Unis. Presque toute la critique s'est objectée à votre traitement très réaliste de la violence. Pourtant, celle-ci est montrée dans toute sa monstruosité, sans trace de romantisme.

A.P.: C'est surtout Bosley Crowther, alors critique cinématographique au New York Times, qui s'est élevé furieusement contre ma façon de monter la violence à l'écran. Il a très mal compris mes intentions. Il a cru que j'exploitais la violence en faisant appel aux plus bas instincts du spectateur. Mon but était plutôt de regarder de très près comment elle affectait directement des personnages que le public pouvait aimer. Après la sortie commerciale du film, j'ai été invité à participer à un débat avec Crowther qui me parlait comme si j'avais trahi ses plus chers espoirs. Il a dit: «Après avoir vu *The Miracle Worker*, j'ai cru que vous étiez le cinéaste américain le plus prometteur et voilà que vous nous offrez aujourd'hui, en 1967, ce morceau de pure exploitation commerciale.» Je lui ai répondu qu'il se trompait en essayant de lui expliquer que *Bonnie and Clyde* se voulait un regard lucide sur l'effet de la violence dans une société violente. Le film était une réaction contre une façon hypocrite et puritaine de montrer la violence au cinéma. Fort heureusement, il s'est gagné un public. Le New York Times a été inondé de lettres se portant à la défense du film. Et Crowther a perdu son emploi.

A.L.: Dans vos films, violence et sexe sont intimement liés. Le sexe devient souvent violent et la violence souvent sexuelle. Vos films tirent souvent leur force de cette dialectique serrée.

A.P.: On a beaucoup parlé de cette relation dans mes films. Il est peut-être vrai que, dans certaines séquences, la violence est sexuelle, mais je ne crois pas que le sexe soit violent. Les séquences à caractère sexuel me semblent, au contraire, fort discrètes, rarement violentes. Je comprends mal la relation que les gens voient entre sexe et violence dans mes films.

A.L.: J'entends par violence une agression physique des sens ou une révolte physique contre une façon de vivre ou d'être. L'ouverture de Bonnie and Clyde, par exemple, est très violente. Pourtant on n'y voit jamais d'effusions de sang ou d'explosions de brutalité. Le film s'ouvre par un très gros plan des lèvres très rouges de Bonnie qui s'offrent à la caméra de façon fort provocatrice. Un très fort sentiment de frustration sexuelle se dégage de l'image. Puis, vous nous montrez Bonnie étendue sur son lit dont elle frappe et secoue les barreaux. On la sent prisonnière de ses frustrations et de tout un mode de vie stagnant qui l'empêche de libérer son énergie et ses pulsions sexuelles inassouvies. Comme dans tous vos films, la réalité sexuelle frémit presque rageusement. On la sent au bord de l'explosion physique.

A.P.: Ce que vous dites est très juste. J'ai une espèce de vision amplifiée du réel et cela se retrouve autant dans mes films que dans mes mises en scène au théâtre où tout doit être plus grand que nature. Pour rejoindre le public, je choisis de grossir la réalité. C'est pourquoi, je fais très, très peu de films naturalistes à caractère behavioriste. Le naturalisme ne m'intéresse absolument pas. Je suis toujours fasciné par les sujets qui, au point de départ, exigent une vision et un traitement amplifiés de l'existence. C'est un choix que je fais. Dans l'ouverture de *Bonnie and Clyde*, je voulais amplifier visuellement les besoins et les insatisfactions sexuels de Bonnie. Il s'agissait aussi de préparer la rencontre entre Bonnie et Clyde. Lorsque Clyde apparaît inopinément dans la vie de Bonnie, la jeune femme ne le croit un vrai criminel qu'au moment où il lui montre son fusil. L'arme à feu a d'évidentes connotations sexuelles symboliques. La vision du fusil provoque, en Bonnie, une réaction instinctive qui fait démarrer le récit. Dans *The Left-Handed Gun*, l'histoire est raconté par Billy The Kid, le personnage principal, et par monsieur Tunstall. Une relation se noue spontanément entre les deux hommes. La naissance de cette relation père-fils est montrée du point de vue de Billy qui adopte Tunstall pour en faire un substitut paternel, un père adoptif. Billy trouve que Tunstall paraît assez bien pour être son père. Il l'implique dans une situation fort dangereuse et fort délicate en voulant le protéger. Tout se passe dans la tête de Billy. Et c'est cet aspect d'illusion mentale, d'auto-tromperie, qui fait des personnages des individus plus grands que nature. J'ai amplifié le réel, les situations et les personnages en faisant du point de vue déformé des personnages l'épicentre du récit. C'est une méthode, ou plutôt une façon de voir, qui réapparaît dans tous mes films.

A.L.: Dans Night Moves, on la retrouve mais portée, cette fois-ci, à son point d'extrême subtilité narrative.

A.P.: Le genre s'y prêtait merveilleusement. J'ai cru qu'il serait intéressant de bâtir un film dans lequel le détective ferait partie intégrante du dilemme qu'il doit déchiffrer, comprendre lucidement et solutionner. Dans tous les films de détective que j'ai vus, le détective est un personnage légèrement en retrait qui observe les choses, les êtres et les événements avec un certain détachement. Et il finit toujours par résoudre le problème majeur ou l'énigme centrale. Il fait rarement partie de l'énigme ou du problème. Il ne participe pas à rendre le problème encore plus complexe et plus tortueux. Dans *Night Moves*, je voulais que le détective contamine les preuves qu'il accumule pour solutionner le meurtre. En interprétant les choses à sa façon, il s'aventure sur des pistes qui le perdent à son insu. Il transforme ainsi la nature même du crime qu'il est chargé d'élucider. Il modifie tellement le cours du récit qu'il devient incapable de découvrir le véritable criminel. Il ne se dessille les yeux qu'à la toute fin alors que tout est perdu. J'adorais l'idée de subvertir le genre (le film de détective) en terminant le film non par des explications verbales mais bien plutôt par des images. Contrairement à bon nombre de films du genre qui résolvent l'énigme centrale en donnant la parole au détective, *Night Moves* visualise le dénouement sans avoir recours à la parole. Tout s'éclaircit ultimement par les seules relations entre les images.


Faye Dunaway et Warren Beatty dans Bonnie and Clyde

Fassbinder possédait un sens extraordinaire du placement symbolique des personnages dans le cadre de l'image.

A.L.: Comme tous vos personnages principaux, le détective de Night Moves est un être instinctif et quelque peu primitif. Vos films [principalement vos premiers films] sont peuplés de personnages instinctifs qui sont emmenés à dépasser leurs instincts pour survivre dans un monde qui leur est souvent très hostile et qu'ils comprennent mal.

A.P.: Dans *The Miracle Worker*, Helen Keller sort de sa nuit intérieure grâce à l'intelligence, à la patience, à l'obstination, à la compassion et à la tendresse d'Annie Sullivan. C'est l'histoire de l'intelligence humaine qui se fraie un chemin à travers l'animalité la plus sauvage et les instincts les plus primitifs. Dans *Bonnie and Clyde*, Bonnie Parker et Clyde Barrow accèdent à une connaissance supérieure d'eux-mêmes en réalisant leur potentiel sexuel et psycho-affectif. De personnages plutôt puérils, ils deviennent des individus qui s'épanouissent au contact l'un de l'autre. Après avoir réussi à faire l'amour de façon très satisfaisante, ils se trouvent fortement liés l'un à l'autre. Leur accès à la maturité passe par l'expérience amoureuse fortifiée par leur expérience respective de la violence et de la solitude. Ils se raccrochent tranquillement l'un à l'autre comme deux êtres que la vie a sevrés de tendresse et d'amour. C'est dans la reconnaissance de leurs manques respectifs qu'ils transcendent leur infantilisme initial. Par contre, dans *The Left-Handed Gun*, Billy The Kid meurt par aveuglément à dépasser l'instinct d'auto-destruction qui le ronge à petit feu. Il oblige son père adoptif, monsieur Tunstall, à l'abattre. Il le force à poser un geste qu'il n'a pas le courage de poser contre lui-même. Pendant tout le film, il cherche à mourir. La recherche du père adoptif se clôt sur le rejet même de l'amour paternel. Et dans *Four Friends*, monsieur Carnahan se perd et entraîne la chute de sa famille par impuissance à surmonter ses sentiments de jalousie excessivement violents.

A.L.: Vous semblez fasciné par les archétypes, les mythes, et les relations archétypales. Dans vos films, les relations entre parents et enfants, par exemple, se caractérisent par leur vérité archétypale. Vous semblez choisir les personnages et les situations en fonction de leur pouvoir de révélation archétypale.

A.P.: Tout bon récit devrait comporter des résonnances archétypales, des prolongements liés aux réalités les plus fondamentales de l'existence. Le récit devrait se nourrir des résonnances archétypales qu'il contient. Je crois qu'un récit qui n'en contient pas rate l'essentiel. Rainer Werner Fassbinder avait fort bien compris cela. Il savait distiller parfaitement les mythes et les archétypes. Ses films leur donnaient une forme exemplaire sans jamais surcharger les symboles. Fassbinder possédait un sens extraordinaire du placement symbolique des personnages dans le cadre de l'image. Il se servait du cinéma pour parler des réalités les plus essentielles et les plus cruciales. Il excellait à placer ses personnages dans les situations (habituellement de force, de pouvoir et de domination) les plus extraordinaires et les plus fondamentales.

A.L.: Fassbinder parvenait au coeur même des archétypes et des mythes modernes par une extrême stylisation visuelle. Chez lui, la stylisation se donne à voir. Elle devient réflexion sur la création. Dans vos films, le degré de stylisation est fondu au cadre réaliste. Il n'est pas poussé aussi loin que chez Fassbinder. Il fonctionne de façon beaucoup plus discrète, pointant l'essentiel sans jamais pousser le réel jusqu'à l'abstraction la plus complète. Peut-être l'échec de Mickey One, *votre film le plus ouvertement européen, provient-il de votre difficulté à y équilibrer le réalisme, la stylisation, le lyrisme et l'abstraction.*

A.P.: Oui, il y a dans *Mickey One*, un déséquilibre visuel qui se cherche un ton. Peut-être ai-je trop insisté sur les aspects symboliques du récit sans savoir jusqu'où je pouvais forcer las stylisation. Fassbinder a toujours su jusqu'où pousser la stylisation. Lui et moi sommes de cultures très différentes en ayant un arrière-plan très différent. Ce qu'il faisait était absolument remarquable. C'était un très grand cinéaste et un artiste à part entière.



Anne Bancroft et Patty Duke dans The Miracle Worker.

A.L.: Croyez-vous que le cinéma soit un mode d'expression fondamentalement symbolique?

A.P.: Oui, je crois que, dès que vous dépassez le niveau du réalisme photographique inhérent à sa nature, le cinéma est une forme d'expression symbolique. Le spectateur ne regarde pas les choses en soi mais des images photographiques agrandies du réel. Dans un film, il existe toutes sortes de valeurs métaphoriques qui renvoient à tout un système idéologique. Vous pouvez, dans un film, créer de toutes pièces votre propre langage en contrôlant ce que vous voulez représenter symboliquement, au-delà du réalisme photographique initial.

A.L.: Dans presque tous vos films, vous aimez suivre un personnage central qui traverse plusieurs types d'expérience. Vos stratégies narratives ont très souvent un ton très picaresque. Ce ton est porté à son point de raffinement suprême dans Bonnie and Clyde *où une aventure s'ouvre sur une autre aventure qui débouche sur une autre aventure.*

A.P.: Ce type de stratégie narrative ressemble à ma vie qui a été faite de déplacements constants. Comme je vous l'ai déjà expliqué, mon enfance fut une suite ininterrompues de déménagements, de rencontres fortuites et de brefs séjours dans différentes familles. Ma vie a été constituée de multiples détails. J'ai appris à voir et à comprendre la vie à travers les petits détails. Je crois qu'il était inévitable que mes films ressemblent à tous les zigzags géographiques et affectifs que j'ai connus depuis l'enfance. Ma vie a été aussi picaresque que mes films. Je ne pourrais jamais faire un film comme *Ordinary People* qui dépeint un mode de vie qui m'est absolument étranger. J'ai voyagé toute ma vie et mes films n'ont pu qu'être influencés par cette forme d'expérience de vie bien particulière.

A.L.: L'un des aspects les plus fascinants de Four Friends *est sûrement sa structure narrative polyphonique. Vous suivez les aventures picaresques d'un personnage central, Danilo Prozor, tout en accordant presqu'autant d'importance aux personnages que rencontre Danilo. Vous semblez dire que, d'une certaine façon, vos personnages sont tous aussi importants les uns que les autres. Comment avez-vous réussi à trouver le juste équilibre entre tous les personnages?*

A.P.: Je voulais commencer le film en faisant croire au spectateur qu'il n'y avait qu'un seul personnage conduisant le récit. Puis, j'ai pris soin de faire glisser le récit vers un autre personnage qui nous en apprend davantage. On revient toujours au personnage central qui nous entraîne vers d'autres personnages. Il s'agissait de multiplier les voix (les personnages) afin de ne pas avoir un récit unifié. La discontinuité narrative nous a permis d'avoir un rythme brisé. Le film n'est pas seulement une série de bonds spatio-temporels mais aussi la rencontre picaresque de divers personnages qu'on apprend à connaître et à aimer. Ainsi un personnage dit «secondaire» peut brusquement devenir un personnage de premier plan. Prenez, par exemple, la voisine qui vit à côté de chez Georgia. Subitement, elle prend la parole et nous fait connaître son point de vue. Ce qui donne au récit une nouvelle dimension. La voisine enrichit le récit en lui insufflant un ton différent et un sens supplémentaire.

A.L.: On croit alors qu'elle va devenir un personnage central.

A.P.: Exactement. Mais elle ne le devient pas. Un peu plus loin dans le film, la voix de David prend la relève et nous dit que la voisine est maintenant morte et enterrée. Steve Tesich, le scénariste, et moi avons divisé les différentes voix du récit pour mieux composer la mosaïque d'une époque (les années 60) et le portrait d'une génération.

A.L.: Ne craigniez-vous pas ainsi de perdre de vue le personnage central qui fait le pont entre les événements et les divers personnages saisis dans la continuité temporelle?

A.P.: Oui, mais, dès le point de départ, il avait été décidé de faire de Danilo le personnage à travers les yeux duquel le récit serait raconté. D'autre part, en ne concentrant pas exclusivement le récit sur lui, j'évitais que le film devienne trop profondément autobiographique. Steve Tesich raconte sa propre histoire dans *Four Friends.* Le récit et le ton picaresques et la multiplicité des personnages ont fait en sorte que le récit apparaisse indirectement autobiographique.

A.L.:Êtes-vous satisfait de l'équilibre obtenu entre les personnages?

A.P.: Je ne suis jamais totalement satisfait de ce que je fais. Il y a toujours place à amélioration. On aurait aimé que le film contienne beaucoup plus de séquences avec Tom, le personnage qui va combattre au Vietnam. Dans le scénario original, ce personnage était beaucoup plus développé. J'ai tourné plusieurs séquences où l'on apprenait à connaître Tom plus profondément, mais elles ont dû être éliminées pour des raisons très pragmatiques de durée. Au montage, j'ai réalisé qu'il était impossible de s'étendre sur le développement de ce personnage.

A.L.:Parmi tous les films que vous avez réalisés, quel est celui dont le résultat final correspond le plus intimement à votre conception initiale.

A.P.: *Bonnie and Clyde.* Les images sont exactement celles que j'avais imaginées à la lecture du scénario.

A.L.: Quel est celui qui est le plus éloigné de votre conception originelle?

A.P.:Définitivement *The Chase* dont je n'ai pas eu accès au montage et *The Missouri Breaks,* un film raté dont j'aime beau-

coup l'esprit, le début et la partie centrale. Pendant toute la durée du tournage de *The Missouri Breaks*, on ignorait quelle serait la fin. On ne savait vraiment pas comment le terminer. Et on n'a jamais eu de fin satisfaisante. Le dénouement a été écrit par Robert Towne, le scénariste de *Chinatown*, qui est venu à notre rescousse à la toute dernière minute. Je n'aime absolument pas la finale de *The Missouri Breaks*.

A.L.: Faites-vous toujours vous-même le choix des comédiens?

A.P.: Oui. Toujours.

A.L.:Qu'attendez-vous, en général, d'un acteur ou d'une actrice?

Brando est un acteur génial,donc une exception.

A.P.: Le plus de réactions instinctives possible. Plus l'acteur se sent libre, meilleure sera son interprétation. Je l'encourage toujours à faire ce qu'il ressent. Au cinéma, les acteurs sont extraordinairement limités par le médium lui-même, par tout ce qui les oblige à se soumettre à l'angle de prise de vue, à l'éclairage et au cadrage. Conséquemment, il faut les aider à se sentir à l'aise et à se concentrer sur leurs ressources intérieures. Ce qui est extraordinaire avec Marlon Brando, par exemple, est qu'il acquiesce à tout ce que vous lui dites et qu'ultimement il fait toujours ce qu'il veut. Ce qu'il veut est toujours juste, original et profondément senti. Et ce qu'il fait ne nuit jamais à ce que vous voulez faire. Au contraire, cela enrichit votre travail.

A.L.: Avez-vous travaillé avec d'autres acteurs de la trempe de Brando?

A.P.: Brando est un acteur génial, donc une exception. Mais j'ai travaillé avec des acteurs qui, comme lui, se fiaient à leur instinct très sûr pour donner vie au personnage. J'ai été très chanceux de pouvoir travailler avec Jack Nicholson, Dustin Hoffman, Anne Bancroft, Warren Beatty, Paul Newman, Faye Dunaway et Gene Hackman.

A.L.: Et quels sont vos projets?

A.P.: Réaliser un film exigeant un certain déploiement spectaculaire. J'ai besoin de réaliser un film qui serait différent des films intimistes que j'ai réalisés au cours des dernières années. On commence à m'enfermer dans la catégorie des cinéastes intimistes capables de ne faire que des films intimistes à «petit» budget. Je veux me plonger dans un projet de grande envergure exigeant un énorme foisonnement visuel. Mais j'ignore quel sera ce projet. □



Photo: Ruppert

RETOUR D'EXIL

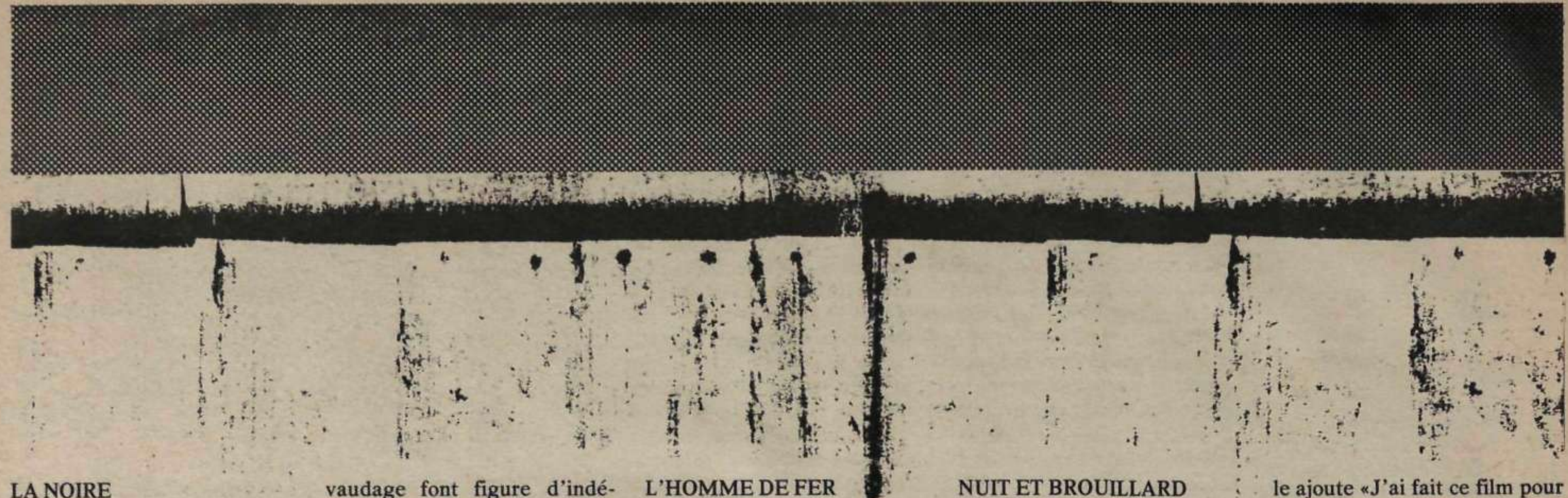
Minou Petrowski

L'aéroport de Francfort s'enfonce dans le bruit l'ennui. Fatiguée j'attends la correspondance pour Berlin. Sur la banquette de cuir, une femme sans âge, au vison fauve attend. Son feutre aux larges bords dissimule une figure poupine, dont les yeux marrons ont gardé l'étonnement de l'enfance. Je ne sais ce qui m'intrigue en elle, son air perdu dans ce lieu transitoire, lieu cependant qui lui semble familier. Silhouette parfumée, tranchant dans cette foule anonyme, elle me rappelle un ailleurs oublié. Je la perds de vue dans l'avion de la Pan Am qui relie Francfort à Berlin. Ce couloir aérien strictement réservé aux ailes Britanniques, Américaines et Françaises évoque cruellement le souvenir de la seconde guerre mondiale. Nous sommes en territoire occupé, même le ciel est partagé. À l'aéroport Tegel de Berlin, télévision, photographes et gerbes de fleurs sont au rendez-vous. La photographe des années trente, Erika Rabau, recorrigée en punk des années 80, minuscule dans son uniforme de cuir, mitraille consciencieusement les passagers. L'énigmatique femme au vison fauve, c'est Dolly Hass, voyageuse exilée. Elle revient à Berlin après cinquante ans d'absence. En 1933, sous la pression du nazisme montant, plus de dix mille personnes émigrent. Parmi eux, une foule de gens de cinéma, producteurs, caméramans, monteurs, cinéastes et acteurs à l'apogée de leur carrière. Certains connurent le succès de l'autre côté de l'Atlantique, d'autres plus nombreux, l'anonymat.

L'EXIL

Cette année le 33e Festival de Berlin a pour thème l'EXIL, offrant une rétrospective de ces années-là, en montrant des films inédits en Allemagne et en soulignant le retour de six acteurs exilés. Curt Bois né en 1901, émigre à Prague, Londres et Paris et aboutit aux États-Unis. Il se tient près de la benjamine du groupe, Dolly Haas, née en 1910, émigrée en 36, on la retrouve dans un film d'Hitchcock, *I confess*, en 1953. Francis Lederer, né en 1899, part pour les États-Unis en 32, il interprète *Confession d'un espion Nazi* d'Anatole Litvak, en 1939, et plus tard, dans un film de Jean Renoir en 45, *Le Journal d'une femme de chambre*, Hertha Thiele, née en 1908, crée le rôle de la jeune collégienne en 1931 *de Jeunes filles en uniformes*. Paul Andor, né en 1901, émigre aux États-Unis en 1937 et interprète des rôles comme *Hitler's Madman* de Douglas Sirk en 43, et *Hotel Berlin* en 1945.

Troublant ce retour d'exil. L'Allemagne accepte de se souvenir; les générations montantes reprennent contact avec une autre époque. Je n'aime pas que l'on nie le passé. Quant aux acteurs exilés, ils retrouvent un moment une jeunesse et une gloire confisquée. Le retour sur soi est un moment privilégié, détaché du réel. Cela me fait éprouver dans cet aéroport étranger une nostalgie particulière. En m'identifiant à ce retour d'exil, je me rappelle un temps, une époque, une ville que je ne connais pas. La Mercedez bordeaux que conduit la jeune étudiante me dépose à l'hôtel Palace, elle me désigne l'autre côté de la rue, un bâtiment plat de quatre étages, c'est le lieu du Festival sur la Budapester Strasse. Ma chambre donne sur un étrange parc solitaire et glacé, dominé par une vieille demeure à pignons, cernée de grilles. Une mince pellicule de neige recouvre le sol. Je saurai plus tard que c'est le Zoo de Berlin.



LA NOIRE



Repérer les lieux, porter le regard sans fin sur les mêmes bâtiments, apprivoiser la ville. La grisaille me convient parfaitement, je déteste les ciels bleus. Berlin la grise, Berlin la noire, Berlin couleur de mélancolie. Il faut refaire cent fois le trajet du Palace Hotel au 48 de la Budapester Strasse, monter et descendre l'escalier minable qu se maquille d'affiches coloriées, cinéma oblige. Le va et vient du Festival bouscule l'ordre de cette rue sans grâce, où les marchands turcs, les tapis d'orient et les samovars, se mêlent aux entrées furtives du Festival. En face, le specre d'une cathédrale engloutie résonne chaque jour des cloches de la victoire.

Dans la cafétéria, la foule sélectionne studieusement son programme pour la journée comme des conspirateurs. Et quel programme. Plus de 400 films en douze jours, onze cinémas, quatre mille accréditations, mille journalistes, des kilomètres de téléscripteurs sous les ordres de l'ordinateur prénommé Irène. C'est la ruée vers le Zoo-Palast. L'Atelier Am-Zoo, Le Delphi, Le Gloria, L'Astor hantés par la silhouette maigrichonne de Christiane F. mais la scène des années 80 a bien changé. J'ai l'impression de marcher à contre courant. Rien n'a de consistance, le décor des rues ne correspond pas à mon imaginaire. Le fantôme de la guerre et celui de la drogue se confondent. Je n'arrive pas à dépasser le Zoo Palast, au bord du trottoir, je fige. Toujours la même sensation: la peur. Il faut décoder le lieu inconnu. Les avenues sont trop larges, les lumières trop rouges. Berlin m'attire et m'angoisse. Je ne connais pas la respiration de cette ville et la méfiance s'installe.

Le Festival débute par une valse lente, regard sur la Tchékoslovaquie, *Éclipse partielle.* C'est l'histoire triste d'une jeune aveugle qui rend sa soeur responsable de son infirmité. Le Rohmer, avec *Pauline à la plage* dépayse. La galanterie française et le marivaudage font figure d'indécence. Il est ainsi des pays ensoleillés qui rejettent les films graves, et des pays graves où les films ensoleillés paraissent superficiels.

LA GUERRE OMNIPRÉSENTE



Le crachin réveille Berlin de nouveau. J'aime ce temps mouillé, cette froidure inconfortable, elle dilue ma précieuse tristesse. Exilée de naissance, apatride, je ne me reconnais que dans des lieux où l'émotion et la tristesse ne sont pas exclus. Au déjeuner je bois du vin de Moselle en mangeant du Schachlik avant d'aller voir *Krieg und Frieden* réalisé par Heinrich Boll, Alexander Kluge, Volker Schlondorff. Ce «Guerre et paix» évoque l'épopée de Tolstoï, mais cette fois l'oeil de la caméra se pose sur l'Allemagne, cette «zone froissée de l'Europe». Les associations d'images et de textes sur le thème de la guerre et de la paix mobilisent les expériences acquises, les sentiments et la fantaisie contre la peur de la fin du monde. À Berlin, la gravité est de rigueur. Sidney Pollack avoue lui même que *Tootsie* n'est pas un film pour ce Festival.



L'humidité suinte en ce février comme la peur des Allemands. Elle est floue, secrète difficile à identifier. On la perçoit quotidiennement. Cette réserve chez les festivaliers, peu de sourires sur les visages, même les punks sont silencieux. C'est peut-être à cause du soldat en permanence au coin de la rue, mitraillette à l'épaule, ou de ces avenues trop larges, des passants frileux? Moi-même je l'éprouve cette peur dont j'ai honte, je ne veux pas que la violence prenne le pas sur le romanesque et abrège la découverte de cette ville. Le soir quand le vent du nord souffle, j'ai peur.

L'HOMME DE FER

Au Schweizerhof, j'ai rendez-vous avec Jerzy Radzywilovich, l'Homme de Marbre, l'Homme de Fer, attablé en compagnie d'Andrzej Wadja qui tourne à Berlin, *Un amour en Allemagne.* J'exprime mon admiration pour ce grand cinéaste, il me rassure. «Après Danton, il faut bien que je parle français».

Danton, quel film puissant, une oeuvre forte et inoubliable! Quant à Jerzy, il vient de terminer le film de Vadim Glowna, *Rien à perdre* à la frontière du Mexique. Le film a été hué, il a pourtant remporté une mention spéciale pour la recherche cinématographique. Depuis Montréal 81, Jerzy a tourné avec Godard dans *Passion,* «une expérience douloureuse» dit Jerzy «Parce que Godard choisit ses personnages et ses acteurs pour ce qu'ils sont, rien d'autre et se moque totalement de la communication». Jerzy effectue un retour à la compagnie de théâtre à Cracovie où il est employé permanent. Ce film de Vadim Glowna, il le défend avec témérité: une histoire d'émigrés allemands à la frontière du Texas, perdus dans le désert. Histoire d'amour de sang et d'inceste, version allemande. Malheureusement même les Indiens parlent allemands.

Dans les salons vieillots de l'hôtel Kempiski, refuge des exilés, la présidente du jury, Jeanne Moreau, sans maquillage donne une conférence de presse. Elle ne nous parlera pas de la qualité des films mais bien de son amour pour Berlin.

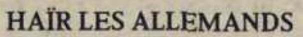
L'ombre colossale de Fassbinder plane sur le Festival. Son caméraman Xaver Schwarzenberger lui dédie son premier film *l'Océan tranquille,* un beau poème dépouillé en noir et blanc. Au marché du film on reprend *Bolweiser,* un film de Fassbinder, des années 77 et Dieter Schidor lui rend hommage en présentant Fassbinder filmant *Querelle.*

NUIT ET BROUILLARD

Ce soir, le Zoo baigne dans le brouillard. J'aime cette nuit bleutée ou les lumières blafardes bordent le trottoir créant un mystérieux halo autour du Zoo.

Le film de Margarethe Von Trotta, *Heller Wahn* tant attendu est hué. Histoire de femmes, histoire d'amitié et de peur. La critique fait la moue. Je trouve ça injuste. On attendait un chef-d'oeuvre, une suite aux *«Années de plomb»* mais Margarethe Von Trorra décide de raconter une histoire personnelle dans un milieu bourgeois. On lui reproche de faire un film sur les couples et non pas un film politique. On s'indigne, on parle de feu de paille, d'un film totalement vide. «Je savais que je me ferais planter», m'avouera-t-elle plus tard.

HAÏR LES ALLEMANDS



Von Trotta ne se répète pas, elle filme autre chose: des hommes et des femmes de sa génération. Les femmes sont sublimes et la mise en scène est d'une grande beauté, austère mais non dépourvue de sensibilité. «Moi qui suis profondément allemande, me dira-t-elle, il m'arrive de haïr les Allemands». Cette haine, elle l'explique: «Les Allemands ont perdu leur chaleur, je ne sais pas pourquoi, ils en souffrent, nous en sommes tous conscients, et pourtant nous n'y pouvons rien.» Elle ajoute: le thème du film c'est la peur. Dans le film *Heller Wahn* tout le monde a peur, le mari a peur de perdre sa femme, ou de perdre son pouvoir, la femme Ruth (Angela Winkler) a peur des hommes, a peur de communiquer, l'autre femme (Hanna Schygulla) a peur de ne pas pouvoir sauver son amie, le mari a peur de perdre son succès de metteur en scène et c'est l'ambiance générale en ce moment». À partir de cette peur domestique Margarethe Von Trotta conclut que la peur qui s'insère dans la vie privée finit toujours par déboucher sur la politique. Elle ajoute «J'ai fait ce film pour prévenir, c'est un fait, s'il y a une guerre nucléaire c'est l'Allemagne qui sera le champ de bataille, aussi bien pour les Russes que pour les Américains, on commence à se défendre parce qu'on ne veut pas mourir pour les autres, on ne veut pas être victime de ces grandes nations et en même temps on sent très bien qu'on a peu de moyens pour se défendre. Mon film c'est «guerre et paix» en famille au niveau privé.» Pour MargaretheVon Trotta, l'avenir la préoccupe. «Mon fils qui a dix-sept ans, comme ses copains d'ailleurs sont tout à fait convaincus que le monde va éclater bientôt. Ils sont résignés, ils ne sont pas déprimés, ils disent ça d'un ton tout à fait sûr et neutre, oui, «on sait qu'ils nous restent peut-être dix années à vivre». Lorsqu'il m'a dit ça *tout naturellement* cela m'a fait un choc terrible».



Bien que je sois étrangère au drame allemand, je perçois partout cette désespérance et cette résignation. La peur floue et lente, la gravité sans nom, ce malaise imprécis que je ressens c'est ça: la conscience du danger. Je ne l'ai pas, je vis trop loin. Un lieu sera le guide de ma compréhension. Je me rendrais à Berlin-Est. C'est alors que je lâche brusquement la compétition comme poussée par un désir inconnu, celui de ressentir la même douleur.

Triste matin, ce samedi-là sur la Kudam, ma visite en autobus à travers la ville est comme un long travelling sur des boulevards, des avenues, sur la Postdamer Platz c'est l'arrêt. Les cars affluent et se déversent avec une joyeuse effervescence. J'ai envie que l'on me plante là, en plein désert gris mortel, face au Mur. Je n'arrive pas à m'identifier aux autres curieux qui défilent devant ce mur de ciment, quatre mètres de hauteur et 160 kilomètres de long. C'est hideux et insipide ce ruban de béton que l'on regarde d'un air ahuri. Le mur n'attire plus qu'une foule de curieux avides de sensations. Ce n'est pas un

lieu de pélerinage. Je voudrais qu'il soit bordé de fleurs, y être seule et me recueillir. Le mur est une abération physique, lorsqu'il disparaîtra de notre champ de vision, d'autres images viendront supplanter l'horreur, effacer et diluer la colère.

LA TRANGRESSION



Le film de Reinhard Hauff *«L'Homme sur le Mur»* d'après le roman de Peter Schneider me touche d'autant plus qu'il aborde cette question. Depuis 22 ans des enfants sont nés à l'ombre de cette anomalie, des gens sont morts trop tôt oubliés. Les croix de bois qui bordent la petite rivière de la Spree défilent si rapidement que j'ai noté furtivement au passage un nom: Marianette morte en 1980, la seule façon de traverser la frontière du souvenir c'est écrire ton nom Marianetta sur cette feuille blanche.

Kabe, le personnage de *L'Homme sur le Mur* de Reinhard Hauff, vit à l'Est. Il est marié et chômeur. Son passetemps: regarder avec des jumelles de l'autre côté du Mur. Sa décision est prise, il sautera le Mur. Raison invoquée? Aucune. De l'ouest où il est libéré, il rencontrera une jeune femme, mais il vient d'une contrée perdue, il ne comprend pas les valeurs de l'ouest. Il tentera de communiquer avec sa femme restée à l'Est et d'ennui il franchira le mur à nouveau. La transgression des lois ne vaut que dans un sens. Devenu agent double, il pourra satisfaire ce jeu de va et vient sans toutefois parvenir à un équilibre. Peter Schneider qui a écrit le scénario de *L'Homme sur le Mur* dit de son personnage: «Ce qui m'intéresse dans cet homme c'est la pulsion de se mouvoir». Il poursuit: «Je crois que c'est une réaction assez normale devant un mur que d'y grimper pour voir ce qu'il y a de l'autre côté, ou de sauter par-dessus. Et justement les gens de l'ouest ont été entraînés à perdre ce réflexe-là.

Cette accoutumance au mur est bien plus forte à l'ouest qu'à l'Est, je la considère comme le deuxième refoulement historique après celui du fascisme et des camps de concentration.» Schneider a raison. Voilà pourquoi je m'applique à ne pas oublier, à ressentir encore la guerre aujourd'hui en 83 à reprendre les paroles de Margarethe Von Trotta lorsqu'elle disait en parlant des Années de Plomb, «La plupart des gens oublient, il n'y a que très peu de gens qui se refusent à oublier.» Pour témoigner de ce que l'on a vécu et senti, il faut renoncer à l'oubli. Ici je l'ai vite compris, on nous entraîne le plus rapidement possible loin du Mur. Il en est de même pour l'Est où l'on s'empresse de vous attirer vers des monuments figés dans toute leur splendeur et leur inutilité. Si à l'Ouest il n'y a rien de nouveau, à l'Est on tente de détourner notre regard du Mur et des gens. Car le Mur si odieux soit-il, demeure une preuve tangible, vivante empreinte à la fois d'émotion et de colère.

LE MUR DANS LA TÊTE



Finalement Kabe ne trouvant l'équilibre ni dans un système ni dans l'autre choisira pour l'image de la fin, la transgression naturelle: être au-dessus des divisions physiques et psychologiques, il tentera sa marche insensée comme un funambule, sur le fil fragile d'une réalité indigne. «Les murs dans la tête seraient-ils plus difficiles à abattre que les vrais murs de béton» dira un personnage du film? Ce serait trop simple que l'ignominie n'existe que là où est incarné le symbole concret de la folie humaine. Mon impression c'est que la démence, peut aussi devenir une habitude.

J'ai encore sous les yeux, cette jeune douanière russe en vareuse bleu poudre, à la frontière de Berlin-Est qui regardait mon passeport de travers, et la petite fenêtre aux rideaux trop courts du bâtiment noirci, criblé de balles. Au retour j'ai cherché une lumière, un souffle de vie, un regard. Personne ne veut plus habiter près du Mur, les maisons sont comme des trous noirs dans le soir qui tombe, les trottoirs désertés les places dénudées, la vie est ailleurs. Cet état de guerre permanent est insupportable. Voir Berlin-Est et s'enfuir.

Alors, je suis entrée *dans La Ville Blanche* le film d'Alain Tanner, ou Bruno Ganz, mécanicien sur un bateau va descendre quelques jours dans la ville qu'est Lisbonne. Encore le thème de l'errance, l'exil. La pendule du bar où il s'arrête, marche à l'envers, alors Paul qui ne croit pas au hasard va faire le vide, mettre du blanc dans sa tête, défaire le temps, rencontrer Rosa, l'aimer, la perdre, et perdre aussi la notion du temps, faire le silence.

J'ai terminé la boucle. Le cinéma m'a permis de déboucher sur la réalité, il n'y a plus de frontières entre le réel et leur fiction. Berlin, l'austère, la passionnée s'est incarnée totalement dans le Festival.

À travers les acteurs exilés j'ai retrouvé ma mémoire, celle de la souffrance et de la solitude, ma propre peur s'est mêlée à la leur, celle des cinéastes, des Allemands concernés par leur avenir, j'ai compris aussi devant le Mur qu'il faut sans cesse ranimer les cendres du souvenir. En partance pour Amsterdam je ne souhaite qu'une chose: que les murs imaginaires que nous cotoyons sans cess dans notre confort quotidien et notre indifférence éclatent...



Dans la ville Blanche *d'Alain Tanner*

Il Québec degli anni duri



Bruno Ramirez

La Grande Depressione degli anni 30: vengono subito in mente scene di fabbriche chiuse, di campagne desolate, di file di disoccupati, di scontri per le strade, e cifre — tante cifre sulle prime pagine dei giornali. Tutte queste scene, e altre, le troviamo nel film **LA TURLUTE DES ANNÉES DURES,** *realizzato da Richard Boutet et Pascal Gélinas e messo in circolazione da qualche settimana. Ma in questo documentario sul Québec della depressione c'é molto di più. C'é una dimensione umana e personale che permette ai registi di recuperare questo dramma sociale dalla "Storia" e riconsegnarlo alla memoria collettiva di chi ha vissuto quegli anni e ha cercato di tramandare umilmente e spesso silenziosamente vicende indimenticabili. La formula in sé stessa non ha nulla di originale. Materiali di archivio si alternano ai récits degli otto o dieci individui che come altri milioni di quebecchesi sono stati tra i protagonisti degli "anni duri".*

Essi raccontano, spiegano, mostrano luoghi familiari, scherzano — e cantano. Cantano ballades che parlano di sfratti, di padroni, di viaggi interminabili — parlano della sopravvivenza di quegli anniche, di fronte a cio che appariva come irrazionalità dei potenti, assumeva sempre più l'aspetto di nuova etica in cui rubare no era più un furto, viaggiare senza pagare era un dovere, e occupare un ufficio pubblico era un atto di responsabilità civica. Il Québec degli anni 30 non ha avuto il suo Steinbeck — ma ha avuto la sua Bolduc, cantante della lotta contro l'ingiustizia, e tanti sconosciuti cantautori le cui rime, a volte forzate, dicono di più di quanto gli intellettuali dell'epoca non vollero o non seppero dire. Se la canzone popopare costituisce il maggiore elemento di particolarità che la depressione ha assunto nel Québec, allora si capisce l'utilizzazione magistrale che Boutet e Gélinas sono riusciti a fare della musica. Il materiale d'archivio e le testimonianze dei narratori sembrano snodarsi tra una ballade e l'altra, a cui spesso si alterna sullo sfondo il suono di un violino che con i suoi crescendo riesce a impartire a delle scene o a degli avvenimenti il ritmo voluto.

Il film riesce inoltre ad evitare la trappola del didatticismo e della retorica politica — cosa per niente facile per un soggetto impregnato di ingiustizia e di sofferenza umana. In **LA TURLUTE,** *la sofferenza ci parla sempre con una veste di dignità, lasciando così pochissimo spazio alla tentazione di coloro che amano fare la 'vittimologia' delle tragedie altrui.*

Colpisce anche il tentativo dei registi di chiudere il 'timegap' che separa la Grande Depressione dai nostri giorni, in altre parole di rendere quegli anni duri attuali per la nostra generazione. Una tecnica utilizzata é quella di aver ripreso una delle persone che narra delle manifestazioni operaie degli anni 30, mentre alle sue spalle sfila un corteo operaio in una strada qualunque di Montréal dell'82. Allo stesso tempo, il rapporto 'crisi economica/guerra', che come sappiamo ha legato indissolubilmente gli anni 30 e gli anni 40, ci viene riproposto come elemento centrale dello scenario internazionale in cui viviamo attualmente. Bastano alcune scene che si susseguono veloci sullo schermo per rendere l'idea: il fungo nucleare di Hiroshima che si erige ingrossandosi, come per dimostrare al mondo la nascita di una nuova virilità maschile; Reagan e Breznev, mentre sventolano la mano alla folla, sorridendo; e le grandi manifestazioni anti-nucleari di questi ultimi tempi, con tutti i loro colori di morte e di vita.

LA TURLUTE DES ANNÉES DURES *ci presenta un Québec che alcuni conoscono, altri disconoscono, e altri ancora hanno cercato di dimenticare — ma soprattutto un Québec che ci invita a riflettere. E a prepararci...*

Richard Boutet e Pascal Gélinas hanno dimostrato che la tradizione filmistico-documentaria del Québec é ancora viva e in buona salute.



Que faire du “bon sauvage”?

suite de la page 1

Cette assimilation de la dignité humaine et de la dignité virile est le fondement même du racisme. Ce que le mâle blanc (et, par mimétisme, sa femelle) exècre chez le mâle d'une autre race, c'est précisément son manque de dignité virile ou encore, sa dignité virile d'un type différent de la sienne. Dans le premier cas, il se confère, comme par charisme, le droit au génocide des populations de Cueilleurs d'Amérique latine. Ce genre de génocide est de loin plus atroce (en supposant que nous puissions appliquer une telle échelle de valeur) que tous les massacres commis au Vietnam ou en Eritrée. Et pourtant, même les bons Blancs (des communistes traditionnels, aux intellectuels de gauche, en passant par les étudiants) *ne se scandalisent pas* à la vue des massacres des Cueilleurs. Ils sont au courant, mais refoulent cette réalité comme l'on met de côté les questions de moindre portée politique et humaine.

Les Musulmans (sans distinction de race) font preuve d'*une dignité qui correspond plus ou moins comme pour nous*, Blancs, à la dignité virile; ils ne sont par conséquent pas soumis à une haine raciale ou sont soumis à une haine raciale moins forte.

Une armée de ce type d'hommes, plus précisément celle du chef maintenant déchu, Abboud, a procédé à un atroce génocide au bas Soudan. Elle n'a ni plus ni moins éliminé de la face de la' terre le peuple Denka. Personne ne s'en est aperçu; on en a parlé comme s'il s'agissait d'une fable.

Pour quelle raison, du reste, un bourgeois avancé n'aurait-il pas peur d'être dévoré par des mâles à la dignité virile différente de la sienne (et vraisemblablement plus forte —si l'on donne jusqu'au bout dans l'infantilisme clinique d'une telle terreur—) Ou encore, pourquoi n'éprouverait-il pas le désir de manger les mâles à la dignité virile sans consistance aucune, qui s'offrent en victimes, tels de petits agneaux pascals.

La dignité virile blanche, et non blanche, se fonde sur des religions monothéistes, c'est-à-dire paysannes.

Tous ceux qui croient à un seul et même Dieu (personnel) se font une seule et même idée de la dignité virile: une reproduction de ce personnage-clé que constitue le père.

Il n'existe pas d'étudiant ou d'intellectuel, aussi rebel ou révolutionnaire qu'il puisse être, qui ne cherche pas à recréer, par la dignité de son corps et de son comportement, la dignité du père.

L'Hindou n'a pas la dignité virile de l'Européen ou du Musulman: les modèles auxquels il se réfère sont autres que ceux qui sont proposés par le despotique et borné Dieu le Père.

Le «bon sauvage» existe. Il existe de façon objective. Il existe un bonheur sauvage, un réel état de bonheur sauvage. Les Denka vivent en communauté. Ils ne connaissent pas *l'argent (ils ont recours au troc), ne savent pas ce que sont* les vêtements (ils ont, pour tout habillement, un simple collier de perles au cou) et ne vénèrent pas un dieu unique (ils sont animistes). C'est un peuple heureux. J'ai eu l'occasion de le constater de mes propres yeux. Et voilà que les monothéistes les détruisent, incapables qu'ils sont de supporter cet état de bonheur «non assimilable». (Le prétexte officiel a été celui de la guerre de religion; en effet, des missionnaires naïfs et têtus, vénitiens de surcroît, étaient alors en train de cathéchiser allègrement les Denka).

Les Masaï aussi vivent un bonheur «sauvage» objectif, réel, vérifiable. Ce sont des bergers nomades et animistes. Si *on les emprisonne, ils meurent, à la façon de certains types* d'oiseaux, ou de ce personnage de Boccace qui décide de mourir de douleur en retenant son souffle. Les Masaï nous remercient infiniment, mais ils n'ont que faire de notre culture; ils préfèrent garder la leur, dont nous-mêmes ne saurions du reste que faire. (Et voilà pour l'intégration réciproque et pour les belles synthèses idéalistes et marxistes!) Le jeune Masaï, très beau, grand, fort, couvert de ses colliers, de ses bracelets et de ses anneaux, est totalement dépourvu de ce que nous appelons la «dignité virile»: il est enjoué, ingénu, jovial, charmant et crédule comme une fillette.



L'image de l'homme mûr, vêtu de gris, efficace, propre et fort ou celle du jeune homme bien tondu, aux chemises sobres et aux pantalons méticuleusement décents, si l'individu est puritain (s'il s'agit d'un catholique du Sud, il faut descendre d'un cran économiquement et l'imaginer moins aseptisé), cette image, donc, ne peut en aucun cas être accolée à l'homme Masaï. Cela n'empêche ce dernier d'être doté des plus belles qualités masculines. Il serait impensable de mettre un individu issu d'un moule clérico-fasciste, dans la peau d'un Masaï.

Ce ne sont pas toutes les civilisations paysannes qui ont *produit des régimes pharaoniques, par le biais du* monothéisme. Le phénomène de dégénérescence s'est produit plus tard. En effet, la cité grecque ne peut se concevoir en dehors du polythéisme: sa pluralité se modèle sur la spécialisation des dieux, ce qui en fait une sorte d'archétype. Alcibiade s'habillait comme un Masaï.

Saint Paul et Mahomet ont rendu monothéiste le monde de la paysannerie historique: des personnages comme Alcibiade sont ainsi devenus des «autres», des êtres incapables d'atteindre et d'assumer cette forme de dignité virile donnée en exemple par le père. De la même façon, les pauvres peuples qui sont restés un pas en arrière dans l'évolution (!) religieuse ont *fait figure de races inférieures. Le monothéisme hébraïque avait* préfiguré tout cela.

Les Cueilleurs et les paysans animistes ou polythéistes ont ainsi constitué un «monde inférieur»: le Tiers Monde est lui aussi hiérarchisé!

Paysans monothéistes devenus petits bourgeois, les révisionnistes russes prennent contact avec le Tiers Monde et son «bon sauvage», avec la même suffisance virile qu'affiche le cadre américain.

J'ai vu à Hodeida, sur la piste de l'aéroport abandonné, en plein désert, arriver une énorme voiture noire, rideaux aux fenêtres. À l'intérieur, ni évêque, ni général, mais un bon père russe vêtu de gris, autorité à la solide structure paternelle, au milieu de graciles Yéménites à moitié pédales, pleins de grâce et couverts de chiffons.

Dans le cas des Chinois, l'histoire est probablement plus *pathétique. Eux aussi courtisent* le Tiers Monde; *ils s'en* approchent avec charisme, en gardant leurs distances. Ils jouent au grand frère et à la mère, en restant invisibles et inapprochables.

Les Somaliens sont des enfants qui sortent de leur brousse, s'ils sont animistes; s'ils sont musulmans, ils sont déjà plus ténébreux et sur la défensive. Une fois établis à Mogadiscio, ils découvrent les bons papas de Casale Monferrato ou de Forlimpopoli(2), qui ont relégué leur corps on ne sait où: on ne retrouve en eux que le bouclier de la dignité virile.

Outre ces bons papas, il y a aujourd'hui le papa soviétique, avec, lui aussi, la queue ensevelie sous une pierre tombale, marié, débordant de dignité, protecteur, plein de compassion, et sévère, mais absolument incapable de «parler» avec le bon sauvage.

Et le gouvernement socialiste somalien, que fait-il? Il cherche à imposer à ses concitoyens, le modèle de dignité virile proposé par le monde monothéiste, issu de la paysannerie, petit-bourgeois, occidental (et oriental). En effet, qui pourrait affirmer sans broncher, si ce n'était de la couleur de la peau, que ce sont un Somalien, une Somalienne et leur enfant, là, sur ces énormes panneaux vantant le régime et la monogamie, avec un slogan inoui: «UNE FAMILLE SAINE POUR UNE SOCIÉTÉ SAINE». Rappelons que nous sommes en plein Tiers Monde!

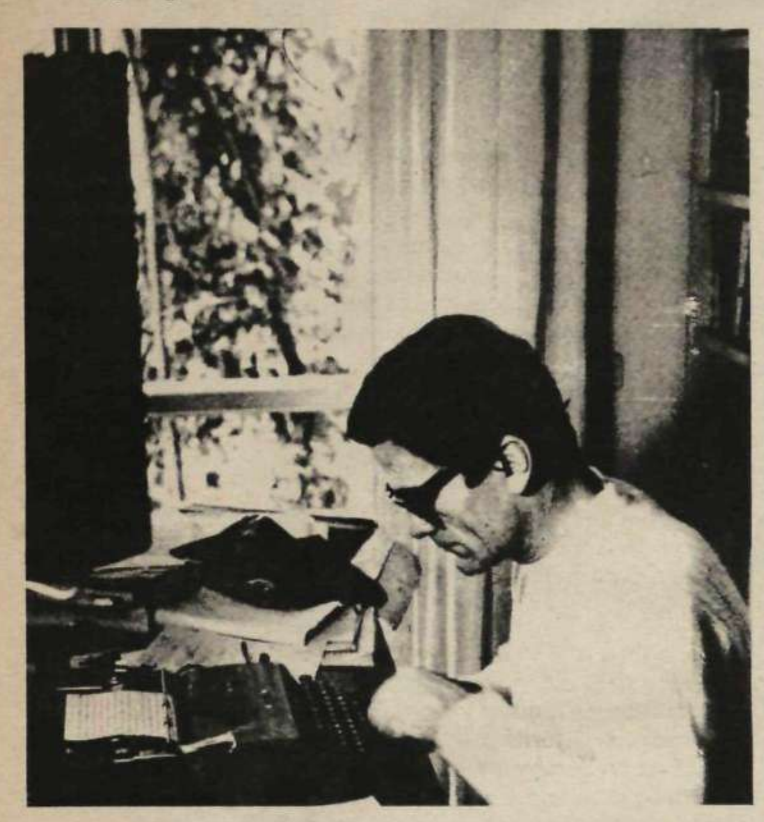
Le bon sauvage transplanté en ville a comme idéal de se comporter en bon fils servile: serviteur, porteur, soldat de *plomb, chauffeur. Il se réserve des moments d'intimité pendant* lesquels il ne fait preuve d'aucune «dignité» (et il s'y conforme publiquement, comme un robot docile).

Il est vrai que les petites tribus dispersées dans la forêt

(environ quatre-vingts dans la seule Côte d'Ivoire, chacune avec sa culture et sa langue complètement différente des autres) font de leurs villages de véritables camps de concentration où l'on s'autotorture en se conformant à des interdits millénaires. Ils ne disposent certainement pas d'une notion libératrice d'amour libre, mais de là à aller leur offrir en échange la bonne morale d'une famille saine...

J'ai versé de véritables larmes en voyant une petite idole de la tribu des Baule, une idole faite de bois et de fibres végétales. J'ai pleuré parce que j'avais devant les yeux le petit dieu paysan du Latium de Turnus. Larmes sur un monde perdu jusqu'à ses dernières ramifications. En effet, le monothéisme paysan, après avoir servi tant d'années de moule et d'instrument de pouvoir est littéralement jeté à la mer par le pouvoir industriel.

Étrange... Le modèle du consommateur idéal ne peut être celui de la dignité paternelle! Le consommateur doit en effet être insouciant, puéril, volubile, curieux, enjoué, crédule. Bref, celui qui achète devient une fillette. On enfreint ici la règle du monothéisme: le père donne, il ne prend pas. On enfreint la règle du monothéisme avec ses dominations historiques de la petite bourgeoisie occidentale et rouge et on laisse la place au polythéisme des Biens de consommation donnés par un père qui ne veut pas qu'on l'imite.



Du reste, au coeur des sociétés européenne et américaine, celui qui n'accepte pas la règle devance d'instinct les temps, en renonçant, en premier lieu, à la dignité virile du père et en s'éloignant, par voie de conséquence, de celui-ci. La jeunesse dissidente s'habille, bouge et se comporte d'une façon qui, avant tout, se distingue du mode de vie fasciste, ou potentiellement fasciste, des pays impérialistes: le manque de dignité dans la façon de s'habiller, ou plutôt le fait de s'habiller sciemment de façon bouffonne, la faible musculature, les cheveux longs comme ceux des femmes, le pacifisme, l'indigne anxiété de la mendicité, le désir de dormir dans des grottes, des pigeonniers, des cantines ou sous les ponts. Le jeune dissident est donc dépouvu de dignité virile, à l'instar du Cueilleur d'Amérique latine qui erre dans la forêt, qui chie où bon lui semble, tout comme le feraient d'adorables bêtes.

(*traduit de l'italien par Nunzia Javarone*]

TEXTE PASOLINI

1. N.D.T.: En anglais dans le texte.

2. N.D.T.: Pasolini fait ici allusion à des Italiens typiques, issus des petites villes de province, telles Monferrato et Forlimpopoli, et qui se sont établis à Mogadiscio.

Ce texte inédit de Pier Paolo Pasolini est tiré de la revue L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA (numéro 3, février-mars 1982), à laquelle il fut généreusement prêté par madame Graziella Chiarcossi, héritière testamentaire du poète. Ce texte a été écrit au début des années soixante-dix. Il a été revu et corrigé en vue de sa publication et était probablement destiné, à l'origine, à un journal ou à un périodique. L'équipe de VICE VERSA tient à remercier L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA pour l'utilisation, ici au Québec, de ce texte en version française.

Le droit à la différence

Danièle Boisvert, étudiante à l'Université de Montréal

Du 22 au 29 janvier dernier, la Cinémathèque québécoise et l'Union des écrivains québécois organisaient une semaine d'activités pour célébrer l'écrivain et metteur en scène italien Pier Paolo Pasolini: une rétrospective de ses films accompagnait et complétait le colloque d'une journée organisé par Dario De Facendis et André Beaudet — tenue à l'UQAM et ouvert au hublic — consacré aux différents aspects de l'oeuvre de cet artiste. Les conférenciers invités étaient: Bruno Ramirez, Gordon Lefebvre, Jean-Marc Piotte, Dario De Facendis, Patrick Straram le bison ravi, Jacques Mascotto, Filippo Salvatore, Antonio D'Alfonso, André Beaudet, Pierre Vallières, et François Péraldi. Corrado Mastropasqua et Michel Guay lurent quelques poésies de Pasolini, tandis que Fulvio Caccia, jeune écrivain et poète, lui dédiait une de ses oeuvres. C'est la première fois que l'Union des écrivains québécois célèbre un auteur ainsi, de façon officielle. Un tel événement témoigne d'une ouverture du milieu culturel québécois à des horizons qui non seulement dépassent le terrain strictement "national", mais traversent même la barrière linguistique du français. Et nous notons — avec une certaine satisfaction, il faut l'avouer — que cette ouverture s'est faite en direction d'un auteur italien. Un auteur non seulement connu mais cher à une grande partie de larges couches de la population italienne, en particulier celle des moins nantis, là où se découpe le profil de l'immigrant "moyen".

Mais cette source de satisfaction est en même temps cause de stupeur et d'amertume, puisqu'on a pu constater qu'aucun journal italien, aucune transmission radiophonique ou télévisée dans cette langue n'a cru opportun de commenter la tenue de ce colloque, à l'exception de Radio-Canada FM qui a consacré une émission sur ses ondes. C'est pourquoi le comité de rédaction de "Vice versa" a décidé de mieux couvrir l'événement, publiant presque intégralement le compte rendu de cette journée.

Maria Predelli

Samedi le 29 janvier, 9:30 du matin au Pavillon Hubert Aquin, je suis l'une des premières arrivées, avec une amie. On nous présente Bruno Ramirez, le premier intervenant du colloque. Son exposé nous situe le contexte historico-politique de l'Italie de Pasolini: vision globale qui s'impose. Il nous parle du compromis historique entre démocrates chrétiens et communistes, de l'engagement et l'orientation politiques de Pasolini et son appui à la cause prolétarienne.

Gordon Lefebvre, dans son intervention, trace un parallèle très intéressant et pour le moins surprenant, entre le clérico-fascisme des années 30 au Québec et le fascisme dénoncé par Pasolini, autant celui de Mussolini que celui moins évident du néo-capitalisme. Les propos de G. Lefebvre sont très révélateurs d'un Québec que j'ignorais, de même que sur sa situation actuelle au niveau historico-socio-politique. Il nous dit qu'il s'avère essentiel de regarder le passé en face, ou en termes pasoliniens, de le prendre comme modèle historique, afin d'éviter les mêmes erreurs qui se répètent à notre insu sous d'autres visages; par exemple, les tendances fascistes de l'ancien nationalisme. D'après lui, la réflexion vis-à-vis notre passé reste à faire, aussi pénible soit-elle, afin d'accéder à un nouveau nationalisme plus sain. J.M. Piotte, nous livre des indices pour décoder les symboles du film en forme de fable de Pasolini, *Des oiseaux petits et gros*. Les protagonistes du film, Totò et Ninetto (le prolétariat), le corbeau (l'idéologie), représentent allégoriquement la société. Je demeure sur mon appétit. Qui est ce Pasolini? Je n'entend pas sa voix, où est sa chair?

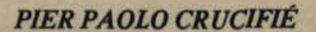
Dario De Facendis nous transporte davantage au coeur de l'univers pasolinien, dans toute sa complexité, avec un texte très bien composé et lu avec émotion. Texte qui revêt une dimension philosophique et qui traite des principaux thèmes de la problématique pasolinienne; entre autres, le couple réalité-temps, supportable pour Pasolini à travers la nature perçue comme mythe, et la recherche du sacré qui lui tient lieu de religion, sacralité incarnée dans le «corps épiphanique», et plus précisément dans le sexe. Selon Pasolini le système néo-capitaliste et la production bourgeoise, réduisent la vie à l'inorganique et entraînent la perte du temps réel, c'est-à-dire du «temps organique» que nous vivons dans notre corps, et par conséquent, la mort.

LE SACRÉ ET LE CHARNEL

Jacques Mascotto choisit d'élaborer sur cet aspect de la «chosification» du sujet, mentionné par Dario De Facendis en d'autres termes. Il explique comment le fascisme conduit à la perte du réel en ne différenciant plus sujet et objet. C'est ce qui se produit dans le film *Salo*. Il nous expose aussi comment Pasolini fait figure d'hérétique en voulant unifier art et vie, et en opérant le sacré par le charnel. Mascotto est le seul à signaler le thème de la violence chez Pasolini, et à spécifier qu'il s'agit d'une violence «personnalisée». Dans le cas présent, je pense à Alberto Moravia, un des grands amis de Pasolini, qui précise que la violence vers laquelle se sentait attiré ce dernier n'avait rien à voir avec celle du terrorisme, par exemple, qu'il désapprouvait. Il n'aimait pas les gens «civilisés», il aimait une «certaine violence», comme celle qu'il vivait avec ses amis; «question de goût», nous dit Moravia. Il s'agit non pas d'une violence gratuite mais d'un besoin viscéral, d'une forme d'énergie, d'un dynamisme par lequel on se sent vivre. Cette distinction est fondamentale, car elle contribue à démystifier la violence invoquée à tort et à travers au sujet de Pasolini.

La matinée se clôt agréablement avec la participation de Patrick Straram le bison ravi, qui choisit de saluer le poète Pier Paolo Pasolini, en faisant de sa critique une création, un peu à l'image de celui-ci qui accomplit fiction et réalité dans sa vie et son oeuvre. Straram insiste sur le droit à la différence pour lequel Pasolini s'est battu toute sa vie. Il nous dépeint le Pasolini agitateur public et scandaleux parce qu'il ose dénoncer toute forme de bêtise, dans sa recherche constante de la vérité et du sacré, «toutes contradictions assumées» (M. Mascotto éclaircira le sens de ces paroles un peu plus tard lorsqu'il rappellera en s'adressant à Pierre Vallières, que Pasolini était conscient de ses contradictions, par exemple, en préservant certaines institutions bourgeoises, donc, en se voulant «politisé et poétique» en même temps). Straram poursuit en disant que Pasolini croyait en la «fonction christique du poète», ce qui introduit la notion de responsabilité de l'écrivain social, chargé de lever le voile. Il termine en citant une phrase d'un des derniers poèmes de Pasolini: «La mort n'est pas de ne pouvoir communiquer mais de ne pouvoir plus être compris». Phrase qui en éclaire une autre, lorqu'on dit de Pasolini qu'il est «mort avant d'être assassiné». Mais j'y reviendrai.





PIER PAOLO CRUCIFIÉ

Le colloque reprend avec une lecture de poèmes de Pasolini, *Les Cendres de Gramsci*, et Fulvio Caccia lit sa propre composition sur Pasolini. La salle s'est remplie encore plus. On sent les gens attentifs, recueillis. L'impression étrange de me retrouver dans une église me traverse. J'ai l'impression de participer à quelque chose de sacré. Cette façon de traiter Pasolini comme un dieu m'agaçait au début. Je ne comprenais pas pourquoi. Bien sûr à maints égards, Pasolini ressemble à un «martyr». Mais comment se former une idée assez juste lorsque l'on n'entend que des points de vue homogènes? Cela m'a forcée à réfléchir sur la chose, et je crois d'une part que la tentation d'élever Pasolini au rang du christ crucifié reflète notre propre besoin du sacré, dans un monde de plus en plus complexe, violent et désespéré. Depuis toujours, l'humanité recherche des héros sur lesquels modeler sa vie, des gens qui vont au bout d'eux-mêmes, prêts à mourir pour assumer leurs croyances, leur différence, leur vérité, d'authentiques exemples de courage. C'est une race de monde qui se fait rare.

Or, Pasolini ne représente-t-il pas le héros moderne par excellence, lui qui a combattu sans arrêt contre la pire atteinte à la liberté et à la dignité humaine, l'intolérance? Lui qui nous lègue en héritage le message de continuer la lutte et de rester fidèle à soi-même. Message payé de son sang. D'autre part, n'est-ce pas simplement accomplir son destin d'homme ou de femme que d'avoir le courage de ses opinions et de ses actes? En avons-nous à ce point perdu l'habitude qu'il faille regarder comme des dieux ceux qui y réussissent? Au fond, et toutes proportions gardées, peut-être est-ce là un des sens du sacré. Chose certaine, ce sentiment du sacré qui se dégage nettement du colloque à tous égards, mérite notre attention, et notre façon d'y réagir de même.

Michel Pierssens entreprend de définir l'esthétique filmique, la nouveauté stylistique développée par Pier Paolo Pasolini, le cinéma en tant que langue. Et voilà l'une des positions hérétiques de Pasolini, indique M. Pierssens. Il s'agit de rompre la synchronie entre l'image et la parole, pour incorporer un autre discours. Le conférencier nous soumet entre autre l'exemple de *Teorema*, où la «vraie parole est le silence». Il faut donc apprendre à décoder le langage non-verbal.

Quant à Filippo Salvatore, il aborde le thème des similarités entre Pasolini et Dante, notamment en ce qui concerne leur découverte du plurilinguisme. L'essentiel de ce rapport tient à ce que Pasolini voit chez Dante le premier modèle du plurilinguisme italien et le créateur de la langue italienne. Et d'après eux, la richesse des italiens s'inscrit dans les différences régionales qui les caractérisent, plus précisément, leurs dialectes, qui indiquent entre autres leur catégorie sociale, et dont il faut assurer la survivance par le discours indirect libre. Énoncé tout de même assez important si on se remémore que pour Pasolini, «la vie est le droit à la différence». Salvatore a aussi souligné l'osmose entre Pasolini, personnage et homme, entre fiction et réalité, le masochisme irrésolu de Pasolini qui l'amène à l'autodestruction.

À LA DÉRIVE

Par la suite Antonio D'Alfonso et d'André Beaudet reprennent les thèmes de la sacrilité et de la religion. Pasolini désapprouve l'institutionnalisation du sacré, nous dit D'Alfonso. Dieu n'est pas la solution; le sacré si. On retrouve le sentiment religieux, ajoute-t-il, pas seulement dans le contenu mais aussi dans le style de ses films. Le visiteur de *Teorema* qui emploie le «langage d'Éros» pour livrer son message représente bien la réalisation du sacré à travers la chair, le désir. Quant à A. Beaudet, il commente certains films de Pasolini en se référant à la Bible. Je prends soudainement conscience que l'on n'entend que des hommes à ce colloque. J'éprouve la sensation désagréable que quelque chose ne tourne pas rond. Un sentiment d'exclusion. Absence paradoxale lorsqu'on pense aux luttes de Pasolini, à ses rapports avec sa mère et avec les femmes en général (ses amies), à ses positions sur l'avortement, le féminisme, etc., et dont on a très peu parlé. Une certaine réalité «organique» et concrète fait défaut au colloque. On me parle de corps mais je ne sens ni sa chaleur ni son langage. Peut-être cette absence en est-elle la cause? Nous voguons à la dérive sur une mer sans rivages...

Malgré la fatigue, la chaleur, la fumée, l'atmosphère plus tendue, la salle sans fenêtres, je réussis à m'intéresser aux commentaires de Pierre Vallières sur le rapport maître-esclave

dans le film *Salo*, qui a été censuré par l'évêché de Québec. Il rapporte que le sado-masochisme se retrouve autant dans la «vie quotidienne que dans la vie socio-politique». En fait, on «s'entredévore» tous, mais dans *Salo*, les tortionnaires agissent en pleine conscience de leurs actes, et voilà ce que n'aiment pas les censeurs et chefs d'état», signale Vallières.

Maria-Antonietta Macciocchi, journaliste et amie de Pasolini, dévoile la signification de *Salo* d'après la version que Pasolini lui-même lui avait confié. Pasolini se sert du passé comme modèle pour montrer que ce que les fascistes faisaient aux gens en les utilisant comme objets, la société de consommation d'aujourd'hui le fait encore, et il transpose symboliquement cette vérité au plan sexuel dans son film. On perçoit mieux comment Pasolini fait aussi figure de prophète. Car Pasolini «voit» ce qui se passe autour de lui, et le transpose symboliquement dans ses films en toute lucidité. Or, ce qu'il voit est désespérant, et la vérité est souvent insupportable ou menaçante. Voilà pourquoi la société considère Pasolini un prophète de mauvais augure (hérétique encore une fois), un charlatan de la mort qu'il faut faire taire à tout prix. Alors cette société le pourchasse sans relâche, le dévore à petit feu. À cet égard, Vallières cite le film *Porcherie* où «l'individu non conforme au troupeau se fait dévorer!» On assasine Pasolini «avant» et même «après» sa mort. *Salo* porte-t-il le message qu'il n'y a plus de salut possible? Vallières semble le croire puisqu'il entrevoit dans ce film «notre capacité actuelle d'auto-destruction (allusion au génocide nucléaire)». Observation qui rejoint dans un sens l'idée d'attrait réciproque entre le sadique et le masochiste, et que l'intervenant décrit très bien en la reportant au niveau de la masse; la passivité masochiste du peuple envers son bourreau, le pouvoir sadique. Autrement dit, l'attrait de l'auto-destruction, le sado-masochisme existe non seulement au niveau individuel mais aussi au niveau collectif («socio-politique»).

«Pasolini était désespéré» nous confie Moravia. Mais il était également très enthousiaste et projetait plein de choses, dit-il. Il vivait le désespoir du poète. De celui qui persiste à tirer la couverture et à sortir les pourritures au grand jour. Ce n'est qu'à ce prix que l'on pourra repartir à neuf, retrouver «l'innocence perdue». Et cela demande beaucoup de courage. Tous ceux qui possèdent ce courage s'attirent inévitablement des ennuis. Faut-il pour cela en déduire qu'ils sont foncièrement masochistes et recherchent en quelque sorte le «lynchage moral», et dans le cas de Pasolini, jusqu'à sa mort? Je pense que c'est fausser la véritable question qu'il faudrait se poser au sujet de notre société. C'est peut-être aussi se donner bonne conscience et faire preuve une fois de plus d'intolérance. C'est trop facile de tout mettre sur le compte de la perversion. Je songe à Laura Betti, comédienne et amie de Pasolini, qui démontrait dans le documentaire comment s'effectuait le dénigrement envers celui-ci. On reconnaissait ses talents de poète ou de cinéaste, disait-elle, mais on s'empressait de rappeler son homosexualité et ses perversions sexuelles. On ne retenait que cela et les diverses accusations portées contre lui, et pour lesquelles il était toujours acquitté.



François Peraldi conclut le colloque en nous proposant une lecture psychanalitique du sado-masochisme. Lecture pertinente qui fait part entre autres de l'association erronée du fascisme et du sadisme. Pasolini ne laisse pas indifférent. il choque ou provoque l'admiration. Mais l'on se doit de reconnaître son intégrité. Car Pasolini n'a jamais trahi ni ses passions ni lui-même. Nous disait Dario De Facendis au début du colloque «Comment envisager la mort de Pasolini?» Je pense qu'il faut chercher dans le sens même de sa vie; le droit à la différence et la quête de vérité. Dans cette optique, sa voix est plus vivante que jamais, et sa mort est un encouragement à poursuivre le combat. J'y vois non pas une «lumière s'éteint» mais une lueur d'espoir.

Danièle Boisvert

Montréal / Bologna : return



Un clown dansant près des fameuses arcades

Pasquale Pietrodarchi

Bologna was the symbol of a dream's last chance: I always wanted to study medicine (and eventually psychiatry) and circumstances were such that it was impossible to study at home in Montréal. Thus it was with the greatest reluctance that I convinced myself to study in Italy, not imagining in the slightest degree the immense «culture shock» I was about to submit myself to.

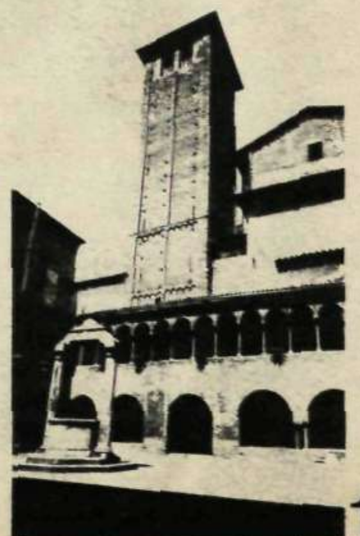
I arrived in Bologna on an exquisitely sunny Sunday afternoon and was immediatley imparadised by the novelty of the situation. It was impossible, however, to divorce myself from my guttural anxieties; it was the first time I would be away from home for an extended period of time and I confess that I was overwhelmed by fear. My already acute sense of xenophobia became suddenly chronic. Knowing absolutely no none, hope resided uniquely in the address of a signor R. who had graciously agreed to shelter me for a little while. Curiously enough, I seemed to derive great pleasure from this fear, this enormous quasi-ontological anxiety.

It turned out, much to my chagrin, that signor R's hospitality was indeed brief, for I remained only three nights. This state of affairs began a veritable small-scale diaspora in which I changed house four times in five weeks. The situation was altogether exasperating as the Italian housing crisis is such that good reasonally-priced housing is all but impossible to find (especially in large cities). What little housing there is, is often criminally overpriced. A miniapartment (1½ rooms) may rent for as much as 500,000 lire a month (roughly $450 Canadian), clearly out of the student's price range. The low point of my housing crisis was undoubtedly when I slept in the public dormitory. For very little (practically gratis) I slept in a large, poorly ventilated, rat-infested room along with 32 other men, and two individuals that appeared to be women but I was never able to ascertain this. We all shared a small filthy wash basin; the whole place had a pleasant stench to it, much like in a Zola novel. The fifth night there I was up late reading a borrowed anatomical text by flashlight when all of a sudden the hopelessly drunken gentleman next to me vomited all over his newly-changed bed sheets. I decided I would never sleep there again; this particular lumpenproletariatlike experience was to end.

The personal housing crisis ended when, half asleep in St. Petronius' cathedral (patron saint of Bologna and now Europe), I was discovered by a kindred middle-aged woman who, living alone, promised to help me as much as humanly possible. I was relieved. There are no words to describe the intense joy that I felt at that moment. Cynical attitudes concerning the inhabitants of this city in particular, and Italians in general, were beginning to change.

Arrangiarsi

As time went by I learnt the secret to survival in the Italian urban milieu —it was «adaptation». Italians call this «adaptation» ARRANGIARSI, to make due, literally, but often used ironically to indicate making due in a situation were things are woefully inadequate. An excellent example of this is in dealings with bureaucracy and other sordid manifestations of officialdom. Registration at the university took two entire days —the bureaucrats (vile species that they are) were confused by the



fact that I was an Italian citizen with a foreign degree. Eventually, however, things were sorted out. From that day onwards I have always had the impression, reconfirmed manifold times, that things in Italy worked slowly but surely, perhaps more slowly than surely. I resigned myself (how Italian of me!) to thinking that virtue was indeed nobody's monopoly.

An open-door policy in Italian state universities has led to chronic overcrowding. Over one thousand hearty souls crowd my first year medical class. A university designed to handle 5000 students maximum has 93 000 registered during this academic year (11 000 in medicine alone). Mercifully not everyone goes to lectures and/or laboratory otherwise the institution stood a good chance of collapsing under the crush of hordes of humanity. A once noble institution is now much decayed. This altogether ramshackle educational institution may be compared to a fine piece of antique furniture riddled with woodworm. A university that was once Europe's leader in many branches of scholarship is now, as one professor told me privately, «little better than an oversized LICEO in much of its academic quality». Overcrowding is such that it is often difficult to find a place to study in one of the few libraries and reading rooms. Some students, faute de mieux, have taken to studying in *caffès*. *Often, because of my loquacious nature, I was asked to* keep the noise down so that a given student (or group of students) could study. This may help to explain the paucity of animated «caffè life» in Bologna. It's a damn pity!

«Città delle belle donne» is the title of a once-popular song that has long been a cliché. Aside from food, probably the best in Italy (perhaps Europe), the bolognesi pride themselves of their appreciation of pretty women. It is not exaggerated to say that the local concupiscence is every bit as potent as the appetite for the rich dishes typical of the bolognese culinary tradition. The cliché is altogether justified although I doubt whether women are lovelier here than in other parts of Italy where they are equally enchanting, inspiring, and provocative. They have pale complexions and shimmering auburn, black or gold hair and the miracle is that most of them keep excellent figures despite the industrial quantities of pasta, chocolate and pâtisserie they regularly devour. Abnegation is not, it appears, the most noted bolognese virtue. I am told most girls have lovers before marriage, and one woman of thirty admitted to me she was laughed at by her friends for being still a virgin!

Bolognesi talk no-stop, seldom above the level of gossip; it is nonetheless sometimes possible to have very intellectual converstations, often with perfect strangers. An example which comes to mind is an inspired tree-hour discussion I had with six students (all strangers at the onset) regarding certain statements made in an article of that month's issue of *L'alfabeta* (title: «Machiavellerie» by Adelino Zanini). Only one of them was what I would call «Intellectual Lazy». She had four or five ideas of pseudohegelian inspiration and falsely insisted upon applying them everywhere. She struck me as perfect bore. I had the displeasure of experiencing the tension between Left-and Right-wing students that I am told is much rarer in Bologna than in most Italian cities. Twice I was beaten by individuals *sympathetic to the MSI (neo-fascist party) and parallel organi*zations for the politically psychopathic. Once seriously enough to get three ribs fractured. How difficult is life for anarchists and other thinkers! History tells us that in the months after the 1968 uprisings, the local Communists managed to gain effective control of the main radical student body, the MOVIMENTO STUDENTESCO, and were thus able to calm it down, to suit local Party strategy. Now this movement is almost as cautious as City Hall itself: sometimes it will halfheartedly stage a march or strike against some government measure for example, but always with nauseatingly perfect discipline. To its left are the real gauchistes, mostly Maoists of sorts belonging to a variety of national revolutionary bodies. These groups played a leading role in the socalled riots of March 1977 when they managed to rally to their support several thousands students exasperated by their study conditions. These students manifested their wrath by creatively smashing the windows of the smart shops in the centre of town and other acts of militant self-expression. Since then the university appears to have relapsed into an uneasy calm, into an air of defiant conformism. The graffiti and posters of the Leftists and anarchists are ubiquitous, but the membership of these groups, I suspect, is probably severely limited.

To conclude, it is just to say that the mass of the students and teachers (and this certainly includes myself) are less concerned with agitation than with coming to terms individually, as best one can, with the fundamental malaise of university life. Each seeks his or her own way of making the system bearable. I may, possibly but not necessarily, transfer to another city upon my return to Italy sometime this summer. I no longer expect miracles; all things are indeed possible and even plausible. The will must triumph because the road to psychoanalysis (my ultimate goal and «raison d'être») is paved with sweat and tears.

Mues

Fulvio Caccia



Partir. Le départ inaugure la difficile mais nécessaire transformation. Le départ est le commencement d'un voyage initiatique dont la finalité secrète est le dépouillement. Dépouillement du passé. Perte du pays natal. Voici quelques poèmes qui balisent cet itinéraire. "Métamorphose" est extrait du recueil Irpinia à paraître bientôt aux éditions Triptyque/Guernica; les autres font partie d'un nouveau recueil en préparation "Arraisonner la nuit".

MÉTAMORPHOSE

J'ai changé
tout est neuf
mon allure
ma démarche dans la rue
la manière de te parler
même cette langue

je ne te ressemble plus tu vois

Parfois des souvenirs filtrent
par delà ce fragile rideau de mots
taches fuyantes de l'après-midi
Ton accent familier a désormais disparu
la machinerie du temps est si efficace

Cependant il me reste encore la force
de te dire que je n'ai plus besoin
de toi

Va-t-en

LETTRE

Terre Apulia
anneau lunaire
ton secret s'est perdu
sur les routes de sel
déjà éblouies par la clarté du mythe

Terre transhumance
mordue par le soleil
toiture d'oliviers et de vignes
tu fus tant convoitée
tu fus tant détestée

Les fantassins de l'exil
qui hantent les sentiers
n'ont jamais oublié tes senteurs
ils en parlent parfois
dans les ports brumeux d'ailleurs

Mais ceux qui reviennent
n'ont plus les mêmes mots pour toi
Durcis et courbés par le temps
ils s'habillent de noir et disent
«Tu as changé, tu n'es plus pareille
où sont les figuiers de notre jeunesse?»

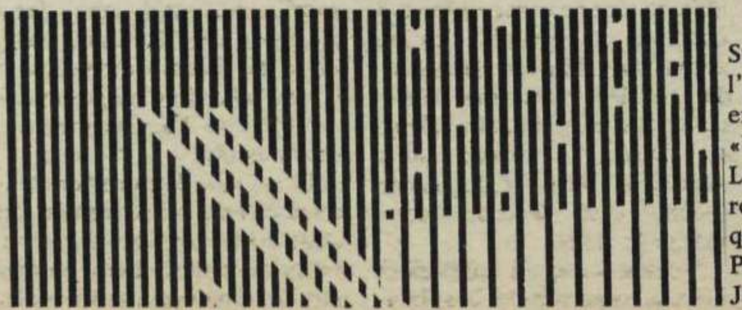
Ils parlent ainsi
sur la place éclatante
leur accent est veiné
d'inflexions étrangères
et du grand bruit
des villes humides du Nord

Montréal l'ocellée
frémit de traces et d'eau
Il fait beau
Le printemps
Je pense à toi
Sur le trottoir éclaboussés
la clarté rôde
en fumant des Gitanes

Je sors
La lumière désarme
mon impatience
Le bleu découpe
les maisons par le centre muet
L'âpre fumée du carbone obscurcit
ton visage et tes jambes
sous la jupe

Je cherche ton ombre
tes yeux, ta moue
dans la vitrine verglaçante
Une bouffée humide et âcre
monte du fleuve secret

Boulevard Saint-Laurent.
Je presse le pas.
Pluie de klaxons. Sirènes.
La neige s'abat des toits
fondants



Sur la rue Saint-Denis,
l'après-midi se balade
en poncho de laine blanc
«Un cappucino, s-v-p!»
Le journal sur la table
ronde et noire. Autour
quatre fauteuils crème.
Pétales de cuir;
Jeudi après-midi!

Questa é una versione abbreviata di un testo presentato a un congresso internazionale tenutosi in Australia. Copie della versione integrale del testo possono essere ottenute rivolgendosi a ViceVersa.

Rosa
Alla ricerca della verginità perduta

Gabriella Bianco

Melbourne, Rosa Cappiello e *Paese Fortunato:* una scrittrice, un libro, la storia di una ricerca «degradata» in un mondo anch'esso, quello dell'emigrazione, «degradato»; Rosa, un' «eroina problematica», per dirla con Lukács e un libro, *Paese Fortunato,* che, forzando la classificazione dei tipi costitutivi del romanzo dello stesso Lukács, puó forse essere classificato fra quelli di tipo psicologico, in cui l'eroina (l'eroe) è passiva e la sua coscienza si rivela troppo vasta per poter essere soddisfatta dai valori espressi da un mondo degradato.

Come si potrebbe altrimenti classificare il libro di Rosa Cappiello, se non come la storia di una ricerca «degradata» di valori autentici in un mondo inautentico? Un mondo che si rivela ancora più privato dei suoi valori originari, in questo caso, perchè, se è vero che il romanzo è nel contempo *biografia,* quella di Rosa, e *cronaca sociale,* la società degradata è il mondo dell'emigrazione all'interno di una società altrettanto «inautentica» come quella australiana, in cui il denaro ed il prestigio sociale che da esso deriva, diventano valori assoluti.

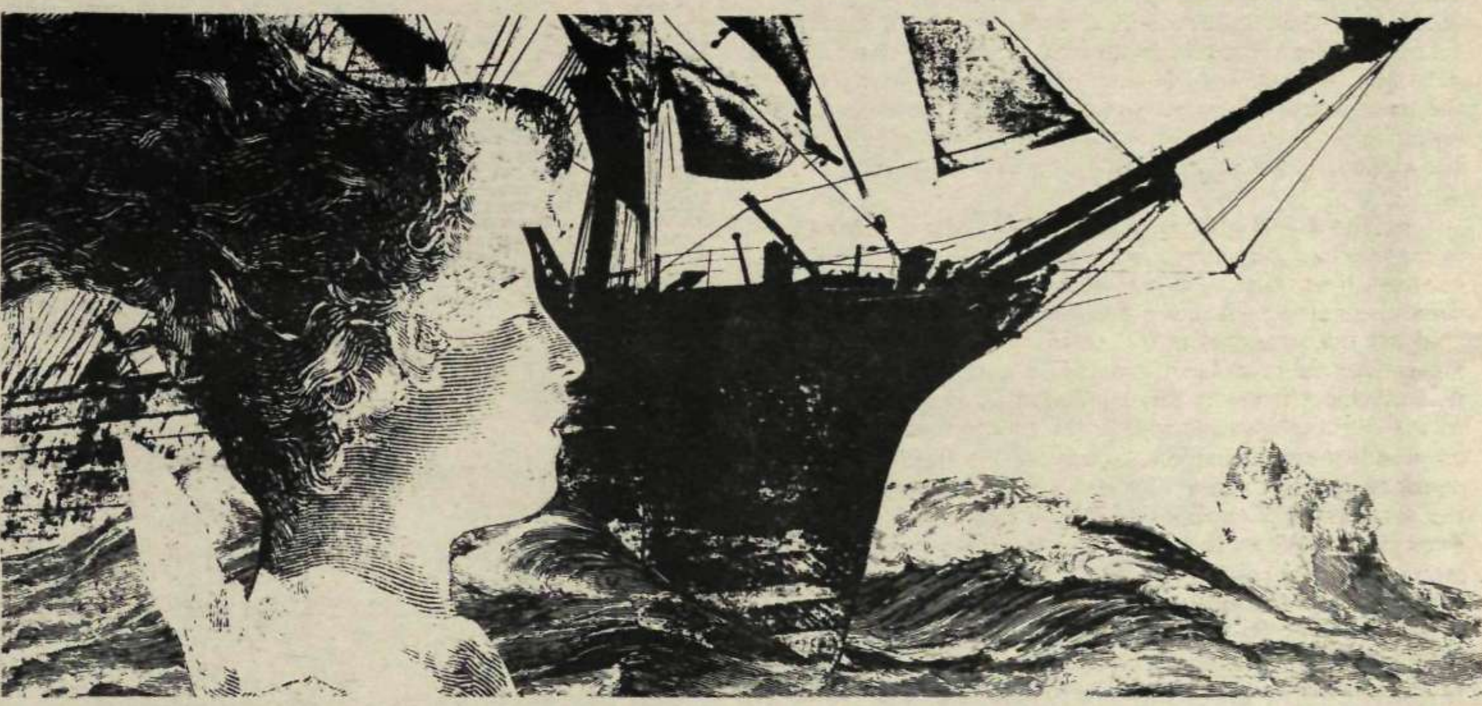
In questo romanzo, la frattura tra la vita interiore della scrittrice e quel minimo di «coscienza collettiva» che sopravvive in quel gruppo sociale, anche se così profondamente disgregato come è la comunità emigrante, la frattura è così profonda, che l'individuo problematico, nel nostro caso Rosa, viene colpito nella misura in cui il suo pensiero ed il suo comportamento restano dominati da valori qualitativi. Così Rosa non è in grado di sottrarsi completamente alle contraddizioni che la sua condizione umana e sociale esprime, se non attraverso una rivolta a tratti ironica, a tratti disperata, in cui sembra che ogni forma di riscatto sia preclusa: «Persone venute in tempi remoti e in completa ignoranza. Primitivi che non chiedevano più del necessario. Sano appetito. Salute buona. Il soldo sicuro. Io chiedevo di più che riempirmi la pancia. Pretendevo forse l'impossibile». (p. 10)

L'EMARGINAZIONE

Dalle contraddizioni esplose in una nuova realtà di emarginazione e di perdita di quei valori che, nelle società originarie di ciascuna comunità di emigranti, avevano una portata universale e pertanto una validità generale, che ora è stata perduta, nella nuova società in cui gli emigranti sono chiamati a vivere, sale la rabbiosa protesta di Rosa «La mia realtà, la mia rabbia, la mia natura animalesca e selvaggia si ribellava a un simile sfruttamento di personalità cristiana... Ma io forse ero diversa, seppur condannata a far parte di questa muta.» (p. 44-45). Nella perdita delle idee di comunità e di realtà collettive —istituzioni, famiglia, identificazione con un preciso gruppo sociale— rimane per Rosa la resistenza individuale, che attraverso la creazione artistica tenta di esorcizzare i compromessi che la realtà impone, nel tentativo di inserirsi nel mondo reale e di riscattarsi dalla propria condizione subalterna.

Quanto di ciò riflette una capacità di uscire da una condizione di sottoproletariato e quanto é invece denuncia rabbiosa di una condizione umana da cui sembra non ci sia via d'uscita se non compromettendosi con tutto quello da cui si vorrebbe fuggire? «Ricacciatemi in corpo il prossimo, gli aiuti assistenziali, l'amore per il paese giovane, sano, ingenuo» (p. 110), è difficile a dirsi. Nel crollo delle illusioni sul «pianeta Australia» «Non è l'America. In un lontano futuro, forse, sarà l'ultima America del mondo. Ci sono le basi per il decantato lucky country. Adesso non è il sogno sognato nè il paese della cuccagna.» (p. 7), il rifiuto di rinunciare ad un possibile riscatto umano e sociale è martellante, anche se espresso sul filo di una rivolta tutta personale e privata: «Pensa all'avvenire se veramente vuoi che il tuo microscopico destino sopravviva. Ma scuotiti, scuotiti, per Dio santissimo. Parla col vento, lo striminzito albero di limoni, i bidoni della spazzatura, i cessi di legno che paiono così decorosi nelle yards» (p. 112).

Nessun «noi» di solidarietà in Rosa, manca in lei la solidarietà con la sua classe, «lotta da sola», non cerca alleanze, non cerca simpatie nei lettori così come non le cerca nella vita, anzi: la sua rabbia si rivolge molto più contro gli emigranti e la loro accettazione dei «falsi» valori, quegli stessi della società dei consumi, dove «money» è il valore fondamentale: «Questo mi convince sempre più della mia teoria. Gli emigranti vivono in un'immensa piazza di paese, anzi un immenso immondezzaio, di qualunque nazionalità essi siano, intrappolati a montar parole false e repellenti, che poi librano in pellegrinaggio da una bocca libidinosa all'altra. Gran bella famiglia. Proprio come la sognano i predicatori universali. Tutti affratellati e imparentati dal cordone ombelicale dello sputtanare, arraffare, calpestare, disonorare. Sarà la mancanza di interessi concreti. Chissà.» (p. 40).



DONNE MUTE

Il libro di Rosa parla di giovani, di vecchi, di uomini e soprattutto di donne: donne sole, abbandonate, donne che non agiscono ma che «sono agite», a cui manca quella «parola» di cui Rosa si è impadronita. Il padrone, il sistema, l'uomo è colui che parla, che dispone del linguaggio nella sua interezza: l'oggetto, la donna, è colei che tace, che resta separata, confinata al ruolo subalterno. Certo, non è solo così, perchè se dell'emigrazione la donna è vittima due volte, l'uomo non è meno sacrificato, solo che forse mentre a lui è data una possibilità di riscatto attraverso il lavoro, alla donna spesso non rimane che l'asservimento e l'isolamento.

Ci meravigliamo allora che questo libro, in Australia, sia stato così osteggiato dai nostri colleghi uomini? Forse perchè non è ammessa una denuncia femminile in termini così aspri? Forse perchè non è ammesso un linguaggio dell'eros delle donne? Può —e fino a quando potrà— la sessualità femminile trovare espressioni e accontentarsi di modelli e parole che già esistono e sono maschili?

Nel mondo dell'emigrazione, conferire la parola alle donne, senza parola da sempre, è fortemente rivoluzionario... le fantasie erotiche di Rosa non confluiscono (e se lo fanno, lo fanno tardivamente) ad arricchire il patrimonio culturale femminista, ma tuttavia, anche senza cercare, anzi respingendo, ogni forma di solidarietà femminile, il carattere inquietante e rivoluzionario di questa denuncia della «condizione femminile» è stata ben individuata dai membri «Maschilisti» della nostra società...!!... (è evidente che parlo della società italo-australiana, perchè questo libro non è stato ancora tradotto in inglese).

Il limite del libro, certo, sta là dove la rabbia non si trasforma in possibilità di comunicazione con il partner reale, con le altre donne, con la società in senso lato, compresa quella australiana, ma rimane allo stato di denuncia. Accanto a quello che Robin Morgana, poetessa teorica del femminismo americano, chiama la necessità dello «smascheramento del potere del fallo», esiste la condizione umana delle donne emigrate, dove una certa forma di masochismo è il prodotto culturale della subordinazione in cui sono costrette a vivere. Anche le donne sono ad un tempo vittime e complici del sistema ed è questa complicità che Rosa denuncia.

Nella difesa, strenua quasi, della propria solitudine, in quell'ergersi quasi a giudice, a «donna eterna», portatrice di un aspetto doloroso della condizione femminile, Rosa paga il rischio di «disumanizzarsi», di pagare il costo di un isolamento psicologico e sociale così alto come donna ed essere umano, che, se risulta efficace sul piano letterario, non annulla la disperazione di una vita solitaria e isolata.

Quello che, per molti aspetti, può essere giudicato un modo arrogante, anti-conformista di fare letteratura, conducibile ad un bisogno quasi fisico di sfogarsi, di affrontare il sistema in un serrato «corpo a corpo» per disintossicarsi da un inestiguibile furore polemico, in una furia di donna arrabbiata, di autodidatta spiacevole e scomoda, in quel bisogno tumultuoso di buttar fuori tutto, la rabbia, la commozione, la dolcezza, la prepotenza, la spavalderia, tutto questo diventa «fondamentale» per far entrare il problema della «condizione della donna emigrata» di prepotenza entro la storia...

Allora, dove ricercare il senso dei personaggi, il valore delle loro vicende in rapporto ad un sentimento totale della vita e del mondo? Per Rosa, ogni solidarietà è impossibile, rimane solo la tragedia di una generazione (di intere generazioni) di sradicati, di illusi, forse di falliti... tuttavia, proprio perchè tale tragedia è innanzitutto una tragedia umana, e come tale il dolore appartiene a tutto il genere umano, Rosa, può finalmente distendersi e conciliandosi con l'umanità, può conciliarsi anche con il proprio destino: **«Adesso, stammi bene a sentire, trotta fin che vuoi, ma una volta giunta a casa, cala il culo sugli scalini sotto il pergolato e respira piano piano quest'arietta dolce di primavera, che primavera non è essendo autunno; tanto fa lo stesso, rilassati col capo contro i rampicanti, addormentati se vuoi che ti svegli l'alba.»**

Addolorata
Emigrazione ultimo atto

Lamberto Tassinari

Una cultura, tanto immobile da sembrare inerte, colta nel momento in cui i suoi protagonisti si ricongiungono al mondo «di fuori», una crisi storica rappresentata attraverso il personaggio di una donna: «Addolorata», il dramma di Marco Micone andato in scena lo scorso mese di marzo al Caffé-Teatro La Licorne, mima la lentezza del processo reale, un lungo prologo attraversato da sintomi evidentissimi e poi la sospensione finale nel momento del distacco. Ma il mondo nel quale Addolorata Zani alla fine entra, lasciando il marito e la casa, contiene altro: una complessità e drammaticità verso cui la rappresentazione gravita, ma che restano appunto al di fuori. Il luogo: St. Léonard, condominio-casermone di ogni babilonia emigrante. Scena fissa, la cucina di un appartamento modesto. All'inizio un pulcinella ex-machina mette a fuoco l'obiettivo con l'ironia affettuosa di chi vede lontano. Il dramma è affidato a una coppia. Lei, Addolorata è doppia, prima-dopo il matrimonio (10 anni di distanza), passato e presente, in contemporanea. Lui, Giovanni, nella versione di sempre, statico. Da subito viene offerta la chiave del dramma: la doppia Addolorata è la figura della crisi. Se l'espediente rivela la trama, d'altra parte quel 'doppio' consente una tensione costante, anche se non un autentico scarto drammatico. I personaggi si muovono e parlano in maniera appena estraniata, quel tanto che ce li fa percepire come fenomeni di qualcosa d'altro.

Giovanni è un cliché perché la devianza di Addolorata assuma il necessario rilievo. Per lui l'emigrazione, alla fine, è un alibi, gli fa comodo: la salabiliardi, una continua assenza dalla casa, i pasti, il sesso (tragico). L'emigrazione, scrive Micone, è servita a mantenere in vita la pratica del dominio, della violenza, della negazione del piacere. Giovanni come ogni vittima non è incolpevole. E' capace di riprodurre le parole, il suono, del discorso politico ma, anche per Micone, proprio questo è il limite. Non possiamo cambiare —dice pressappoco Giovanni— i padroni non lo permettono, l'emigrazione gli serve; se l'emigrazione fosse stata una buona cosa non l'avrebbero lasciata ai poveri; non si può essere ricchi tutti allo stesso tempo; ci vuole il gran colpo della rivoluzione; ma la rivoluzione non viene ecc. ecc. dunque: continuiamo così, suggerisce alla moglie, è la nostra vita. Marco Micone unisce la propria voce al coro che ha demistificato e rifiutato questa dimensione logora della politica, che conduce solo all'immobilismo, alla rasseghazione, e afferma invece il politico nuovo non ideologico, almeno nel momento della sua manifestazione, quello di Addolorata fatto di vissuto, e che infine produce un gesto. Addolorata donna, figlia-moglie-madre, emigrante e proletaria, porta il peso più grande, è l'anello debole che spezza la catena. La giovane sposa presente la fine cogliendo la continuità padre-figlio (Giovanni uguale al padre) e quando poi la sua scelta diventa chiara prima di lasciare la casa, arriva ad affermare che 'sarebbe stato lo stesso anche se fossimo rimasti al villaggio'. Liquida dunque il mito, supera la contrapposizione tra felicità delle origini e infelicità dello sradicamento: è la crisi di tutta una cultura subalterna finalmente esplosa anche in questo mondo separato grazie a une donna, un animale impolitico che acquisisce la coscienza indispensabile per uscire.

Con «Addolorata» Marco Micone fa i suoi conti con la cultura nella quale è cresciuto, ne ferma il momento critico e prelude a un discorso più largo e universalizzante: questi il merito e la promessa di «Addolorata». Che sia poi la prima opera teatrale, la prima organica riflessione d'artista sull'esperienza emigrante realizzata qui da uno-che- è stato-emigrante, è un altro merito di Micone. Che nel rappresentare l'emigrazione abbia fatto ricorso a schemi un po' rigidi, è in parte conseguenza dell'impostazione a tesi, in parte una concessione al suo pubblico québecois (con punte massime nei riferimenti caricaturali al mondo British, con sketches femministi e pentole falliche). E poi è teatro ancora 'politico' dunque, dell'evidenza: e Micone guarda bene di non confondere le idee al pubblico che in parte ritrova, dell'emigrazione, l'immagine che già possedeva. Ma è giusto ripetere che in questa cornice un po' stereotipata, c'è Addolorata e il suo gesto e soprattutto, il suo futuro. E questa è la forza della pièce.



Micone sembra comporre, stando anche a ciò che ha dichiarato in interviste, la sua opera teatrale secondo un progetto di largo respiro, geometricamente, per trilogie, tetralogie.. tanto da dar l'impressione di non sentire o di non curarsi del fiato del tempo. Così il momento di crisi, di passaggio resta ancora un grande tema aperto: miseria dei valori economicistici, squallore della logica del dominio, ricerca di un'identità..

La cultura dell'emigrazione, certo incapace di produrre strategie di liberazione proprie, idee, oggi si disfà. Chi l'ha vissuta diviene parte del processo complesso, contraddittorio, oscuro che è quest'epoca cosidetta postmoderna. Proprio qui la pièce si arrestava: Giovanni aggrappato a una colonna, il pallido viso sconvolto, gridava in italiano «Non posso vivere solo!» mentre Addolorata usciva a fatica da La Licorne strapiena.. Ora si sono guadagnati il diritto ai problemi e alle angosce di tutti.



Dal Centro Donne

Ogni giorno riceviamo decine e decine di telefonate: chi ci chiama vuole informazioni sulle conferenze che teniamo, sui corsi di lingue, sul bollettino che pubblichiamo o cerca assistenza e aiuto in una situazione personale o familiare difficile.
Molti dunque sanno che esiste un Centro per donne italiane, ma ancora tanti non sanno bene cosa sia questo CENTRO DONNE MONTREAL. *Eccone brevemente storia e obiettivi.*

Una decina di donne italiane, dopo diversi mesi di discussioni e riflessioni decisero di fondare nel Luglio 1978 il Centro Donne. La maggior parte di esse erano studentesse, figlie di immigranti, cresciute in famiglie tradizionali e confrontate a una società moderna. Si resero conto che la differenza fra questi due tipi di società è grande, ciò le spinse a fare un'analisi della donna italiana all'interno della loro comunità.

- Che posti occupano le nostre donne?
- Sono presenti negli organismi culturali e nei gruppi sociopolitici?
- Si implicano a differenti livelli nella società?
- Qual'è il loro ruolo all'interno della comunità italiana?
- Quali sono i loro problemi?

Queste sono alcune delle domande che si posero le fondatrici, e dalle loro analisi e riflessioni nacquero gli obbiettivi del Centro Donne che sono:

1) Raggruppare le donne italiane per promuovere i loro diritti e la loro partecipazione alla vita sociale e politica nel Quebec.
2) Promuovere l'emancipazione e l'autonomia delle donne italiane per un adattamento migliore nella società quebecchese con una serie di programmi che rispondano ai loro bisogni.
3) Promuovere la presa di coscienza nelle donne, uno scambio fra di loro e con donne di altre origini per rivendicare i loro diritti.
4) Creare un luogo d'incontro per rompere la solitudine e l'isolamento che vivono le donne italiane.

Oggi tutte quelle che accettano questi obbiettivi possono diventare membri tesserandosi.
Il lavoro del Centro è svolto da un gruppo di donne che organizzano le varie attività, altre partecipano alle decisioni e alla scelta degli orientamenti intervenendo alle assemblee generali.
Le attività che offriamo attualmente sono:

- Informazioni su tutto ciò che riguarda la donna, sia come casalinga che come lavoratrice.
- Consultazione; il nostro ufficio è aperto dalle 9am. alle 5pm. dal lunedì al venerdì.
- Corsi di francese e d'inglese
- Programma legale: Legge sulla famiglia, sulla protezione della gioventù, sulla protezione del consumatore, sul lavoro, sull'assistenza sociale e sanitaria, sulla consulenza giuridica per gli affitti.
Diritto della persona e altri a richiesta.
Questi e altri argomenti legali saranno trattati in alcune sessioni di Aprile e Maggio 83; per informazioni telefonare al 721-6463.
- Programma della salute: I temi per i prossimi mesi saranno: la Depressione, Menopausa, Lavoro e Salute.
- Café-rencontre: Tutti i martedì dalle 13 alle 16, dove ogni volta si discute di un soggetto, spesso con una persona «ressource».
- Bollettino:Giornalino mensile che dà l'occasione a chi lo desidera di esprimersi per scritto e trattare soggetti che i giornali di lingua italiana considerano di secondaria importanza, mentre sono importanti per noi donne, come: i nostri rapporti con gli uomini, i figli, il matrimonio il divorzio, gli asili, l'aborto, la contraccezione, etc.. etc...
- Conferenze e dibattiti: il mese di maggio ne avremo uno sul femminismo.

Come vedete, il Centro Donne vorrebbe aiutare le donne a rendersi conto che anche il sesso così detto «debole» ha diritto al rispetto in famiglia come nella società. Vorrebbe sensibilizzarle sulle lotte che abbiamo portato a buon fine, e soprattutto a quelle che restano ancora da fare e che ognuna di noi ha il dovere sociale di sostenere per il bene comune.

Oltre a queste attività regolari, l'anno scorso abbiamo sentito il bisogno di organizzare la «Giornata Internazionale della Donna». PERCHE? Per rendere omaggio, ricordare e continuare le lotte fatte dalle donne per le donne in tutti i campi. Quest'anno abbiamo rinnovato quella che per noi è già una tradizione, organizzando la detta giornata alla scuola Louis Joseph Papineau il 13 Marzo scorso.

C'erano kiosques d'informazione, una mostra di foto, quadri e artigianato. In programma, film in francese e inglese seguiti da animati dibat-



titi. Due sketch in italiano, scritti e interpretati da membri del Centro. I gruppi folkloristici hanno dato una nota di allegria alla giornata. C'era inoltre un dibattito sulla pornografia e uno sui corsi di autodifesa, un monologo in francese sulla donna lavoratrice. Per concludere, alle 7h30 la commedia «Marie brûle-t-elle?» con il «Théâtre du 1er Mai».

Dato il notevole afflusso (dalle 2h30 alle 22h30 si calcola 700 persone) possiamo considerare la giornata un successo. L'occasione per dare uno sguardo al passato e rendersi conto dei progressi fatti dalle donne fino ad oggi è stato motivo di gioia, ma anche motivo di riflessione perché tante, tante cose restano ancora da fare.



Noi del Centro Donne siamo sicure che sostenendoci reciprocamente miglioreremo ancora la nostra situazione. Continueremo a lavorare con le donne per le donne, con la certezza che non si limiteranno a riunirsi solo una volta all'anno, ma che continueranno la loro, la nostra lotta per una società più giusta.

Coloro che sono ancora prevenuti verso il Centro Donne, è bene che sappiano quello che qualcuno ha scritto sul Bollettino speciale di Marzo, dedicato interamente alla riflessione sul femminismo: «le donne vogliono giustizia e uguaglianza, non vendette e supremazia». Chiunque vuole avere informazioni più dettagliate può telefonare al 721-6463 o recarsi all'8614 BOUL. St-Michel.

politics

Labour pains

Michael Del Balso

On December 29, 1958, a major strike in Quebec history was initiated by 75 francophone television producers at Radio-Canada. It was the first strike organized by professionnals demanding recognition for their union. And it was the first labor conflict at the Montreal office of Radio-Canada. Over 2,000 employees of Radio-Canada endorsed the strike by refusing to cross the picket lines. On March 3, after 65 days of striking, the police arrested various picketers. Amongst them was the journalist and popular television host of «Point de mire», René Lévesque. The strike finally ended four days later after the union won recognition.

In October 1970 over 400 Quebeckers were arrested under the repressive War Measures Act. Amongst them was the poet and journalist, Gerald Godin, who was taken to Parthenais jail where he was held without being charged for seven days. Recently an old friend of the poet, the sociologist Marcel Rioux, commented that, «He was embittered and didn't forget the experience easily.» Godin, in a cover story in the April issue of the Canadian businessmen's monthly, *The Financial Post Magazine*, remarked that «the best years of my life» were when he worked at the union-funded weekly, *Quebec Presse.*

On November 15, 1976, for the first time in the history of Quebec a party having a mandate to hold a referendum on the political future of the province won the elections. The Parti Québécois government declared itself social democratic and claimed to have a «favorable préjudice» toward labor. And it stated in its party program that a Parti Québécois government pledged to support the right of the individual to «equality before the law based on the assumption that the individual is innocent until proven guilty».

Ironically, after a second election victory, René Lévesque, Gérald Godin and the Parti Québécois government have in the past few months gone down in history as having imposed the harshest anti-labor legislation and for having removed basic civil rights for some Quebeckers.

In its attempt to cut its spiralling deficit the Parti Québécois government has decided to cut public wages and public spending. Last June, in an unprecendented move, the government passed Bill 70 which unilaterally extended the collective agreements of public workers by three months and reduced their salaries by up to 20 percent during the first quarter of 1983. (Under Bill 70 the government is expected to recuperate an estimated one billion dollars. And under another special law, Bill 68, close to one billion dollars will be appropriated over the next three years from the employees' pension fund). Furthermore, the government did not intend to seriously negotiate with the public workers unions. In December, the governement passed Bill 105 which imposed working conditions on the public workers until the end of 1985. Meanwhile, the government introduced another bill that increased the salaries of Members of the National Assembly, already the highest paid in Canada, by six percent.

The Common Front finally turned to strike action during the last week of January. But under threat of more repressive legislation most workers abandoned the picket lines. Teachers, however, continued striking. After more than three weeks of the teachers' strike the government passed Bill 111, the harshest back-to-work legislation in the history of Quebec, if not in the history of North America.

In addition to severe penalties such as the loss of three years seniority for every day on strike and the possibility of being fired, bill 111 takes away some fundamental civil rights. Teachers charged under Bill 111, which is maintained until the end of 1985, have to prove their innocence rather than the Crown having to prove their guilt.

The law has been denounced by various individuals and organizations both nationally and internationally. Claude Tellier of the Québec Bar Association stated that the law was «breaking fundamental rules of our democratic state.» Lise Bissonnette of *Le Devoir* referred to the law as the «most odious legislation». The well-known separatist, Pierre Bourgault, writing in the *Gazette*, dénounced it as «brutal» and «dictatorial». He wrote, «Bill 111 is a law fit for an apprehended civil war.» Among the international organizations to condemn the law were representatives of the International Labor Organization and the Fédération internationale des droits de l'homme based in Paris which intends to bring it up for discussion at the United Nations.

Confusion and anxiety seem to reign among public sector workers. It is still uncertain as to what the actual effects of the Decrees (Bill 105) will be. What is certain is that many workers will lose their jobs and others will have a drastic increase in their workload. For the public, it means a major reduction in the quantity and quality of public services.

Clearly, this latest dispute has left most public workers embittered with the government. It is an experience that will not easily be forgotten, especially since the Decrees and Bill 111 are in effect for almost three more years.



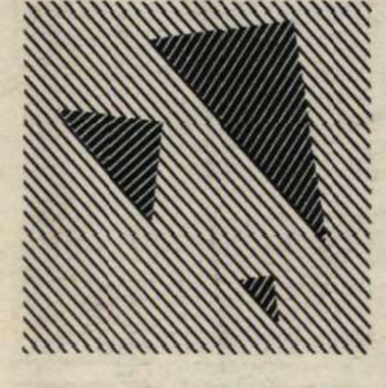
Le point du non retour

M.A. Simoncini

Pendant longtemps, on a voulu nous faire croire que les coupures qui se faisaient dans le secteur des Affaires sociales, ne forçaient qu'une rationalisation des services de santé, sans vraiment les diminuer. Pourtant, les malades parqués dans les corridors, les urgences engorgées, les départements fermés, les coupures de poste sont des leitmotive qui reviennent souvent dans les journaux depuis quelques années.

«La situation était devenue à ce point intolérable hier après-midi à l'urgence de l'hôpital Notre-Dame que le Conseil régional de la santé et des services sociaux [CRSSS] a donné à la direction l'autorisation de fermer cette entrée aux malades en besoin d'hospitalisation. Or à compter de la semaine prochaine Notre-Dame fermera 168 lits d'hospitalisation«. La Presse, 29 février 1982.

Ces situations se répètent à de multiples exemplaires et ne feront que s'accroître car la population du Québec vieillit (de 1976 à 1982 les 65 ans augmentent de 34,4% pour un taux de natalité de 3,4%); elle requiert donc plus de soins. Les statistiques démontrent que 23% des personnes âgées de 65 ans et plus font un séjour à l'hôpital contre 12% *seulement pour les moins de* 65 ans. Et pourtant, malgré un déficit de 2 000 lits de soins de courte durée recensé par le CRSSS en février 1982, les hôpitaux continuent à supprimer des lits.



Santa Cabrini ferme 14 lits, l'Hôtel-Dieu: 92 lits, l'Institut de Cardiologie: 12 lits, l'hôpital St-Luc: 56 lits, et l'hôpital Notre-Dame: 168 lits.

«Inutile de maintenir à fort coût un malade à l'hôpital ou en Centre d'accueil lorsqu'on peut aussi bien le soigner chez lui à peu de frais».

Les crédits consacrés aux services à domicile n'ont pas échappés aux ciseaux de MM. Bérubé et Parizeau. En effet, là non plus il n'y a aucune augmentation pour l'année 82 (compte tenu de l'inflation) et ce malgré les coupures de services dans les institutions.

Ce gouvernement soi-disant social démocrate, n'a rien fait pour stopper les mesures prises en 1975 par le précédent gouvernement et qui avaient pour but de contrôler la croissance des dépenses dans le réseau des affaires sociales. Bien au contraire, il n'a fait qu'amplifier ces mesures en refusant depuis 1976, d'indexer les dépenses non salariales.

Les compressions budgétaires ne signifient pas une diminution absolue des sommes d'argent octroyées aux établissements, leur augmentation est cependant toujours maintenue au-dessous du taux d'inflation. Ce qui oblige les institutions à procéder à de nouvelles coupures pour équilibrer leur budget et éponger en partie les déficits des années précédentes. Il n'y a pas *que l'accessibilité des services* qui est mise en cause, leurs qualités sont sérieusement menacées.

On ne coupe pas impunément des postes dans le réseau sans toucher par ailleurs la qualité du travail effectué. Or depuis 1975, on peut évaluer entre 15,000 et 20,000 le nombre de postes à temps complet abolis ou remplacés par du temps partiel et ce dans le secteur hospitalier seulement. Cette augmentation spectaculaire du temps partiel menace la continuité des soins. Il y a aussi certaines normes de productivité basées sur le chronométrage des gestes posés qui s'implantent un peu partout et sont incompatibles avec la nature des services offerts.

Cette année, le gouvernement ne sait plus très bien où couper sans anéantir totalement le réseau des Affaires sociales déjà déshumanisé par les dures compressions budgétaires des précédentes années. De peur de subir le courroux de la population, déjà lasse de la crise et de la mauvaise gestion gouvernementale, le gouvernement s'est trouvé des boucs émissaires par le biais d'une campagne bien orchestrée contre ses fonctionnaires qu'on a dit *«grassement payés»* mieux rémunérés que le secteur privé.

Après avoir voté le jour même une hausse salariale à ses députés, le gouvernement *n'hésita pas à faire passer* une loi qui faisait payer à tous les employés du secteur public, la note d'une mauvaise gestion.

	• *Budget des Affaires sociales*	• *% du Budget global*	• *Budget total*
1974	1,902,381	36.0%	* 5,290,578
1978	3,850,680	33.5%	11,503,008
1981	5,365,031	30.5%	17,596,659
1982	(1)	31.2%	20,359,807

En millions de dollars.

[1] Environ $5,058,000. somme non complète, cependant nous savons qu'il y a eu une augmentation de .7%.



Lamberto Tassinari

Le Québec, comme tout le Canada d'ailleurs, a besoin de «voir» le reste du monde, de comprendre la géographie des autres.

L'espace, le bois illimité, après avoir saturé depuis toujours le besoin de nature, ont envahi la culture rendant par conséquent difficile la perception de la géographie des autres.

Le charme que ce vertige a exercé et exerce sur les poètes et intellectuels québécois qui, au *fond de ce vide, ont cherché* un sens, une identité, est aujourd'hui remis en question. Cet acte de «se perdre *pour se retrouver»*, qui est le fait d'une élite, a caractérisé une culture entière et son influence a désorienté l'opinion publique, la conscience collective, provoquant la naissance d'un sentiment d'isolement, plutôt qu'une découverte de l'autre et du soi.

Enquêter sur cela signifierait ouvrir une série de questionnements en profondeur sur la nature de la société québécoise, *sur sa façon de se* percevoir et d'analyser son histoire.

A ce discours complexe nous *ne pouvons ici que faire allu*sion. L'histoire du Canada est, de toute façon, celle d'un pays de frontière éternelle, d'un pays pulvérisé, colonial: le Canada britannique qui frémit pour une visite royale, le Québec suspendu toujours entre l'Amérique et la France des ancêtres: une histoire inauthentique, vécue à l'intérieur d'une forte dimension territoriale.

La réaction à cette tendance ne vient pas, cependant, de l'haute culture, mais d'un certain journalisme, du monde *de l'industrie, de celui du* tourisme et du spectacle. Dans le même sens s'inscrit l'invitation des gouvernements fédéral et provincial qui demandent à la presse de s'ouvrir davantage, de déprovincialiser l'information. Et la récente déclaration du président du conseil de la presse québécoise, selon qui l'opinion publique elle aussi juge que les nouvelles, et surtout les nouvelles internationales, ne sont pas suffisamment approfondies dans les journaux québécois. Dans ce contexte, il me semble que PLUS, le supplément de *La Presse* du samedi annonce un virage et donne la direction à prendre. *PLUS fait de la géographie* avec des cartes placées à côté ou sous le titre des articles, avec un point blanc indiquant la capitale d'où écrit le correspondant: Londres, Chypre, Rome, New York... On dira que tout cela ne suffit pas. Bien sûr, mais pour l'instant on ne cherche pas à mesurer l'influence et la portée de ce journal, il nous suffit de souligner le signal donné par PLUS, qui présente d'autres espaces, d'autres noms et faits, entre lesquels il établit des liens (voir, sur le numéro 2, la série d'articles sur le syndicalisme au Québec, aux E.U., en Italie) et qui aide enfin, celui qui lit à «voir» à *reconnaître la géographie des* autres.

En conclusion, encore un petit exemple: dans un numéro récent on voyait la carte des E.U. flanquée du titre «Les trésors du Vatican à une heure de Montréal».

THE QUEBEC AND ACADIAN DIASPORA IN NORTH AMERICA

Edited by Raymond Breton and Pierre Savard.
Toronto: The Multicultural History Society of Ontario, 1982.
199 pp. $8.00

One of the consequences of the Seven Years' War was the ruthless expulsion of thousnads of Acadians who refused to take the oath of allegiance to the British crown. From the Bay of Fundy —where they had established close-knit farming communities— they were shipped off to be scattered through the English colonies to the south. During the second quarter of the 19th century, a combination of demographic, economic and political factors produced another important emigration movement, this one from Quebec; by the end of the century it had turned into one of the most dramatic population shifts in North American history. These two movements have provided the historical roots of the francophone diaspora in North America, and have affected in significant ways the sociocultural make-up of regions such as New England, Louisiana, the Great Lakes, parts of the Canadian West, and Ontario.



Despite the growing attention that Franco-American communities in New England have been receiving by scholars in the past few years, research on these two immigration movements and on the brands of ethnicity they produced has lagged behind. This has led historian Robert Harney to state that:

«The absence of an awareness of Franco-American ethnic history in our textbooks —no matter if it befits a people who have avoided ideological ethnicism and gone their own way, practising quiet tactics of *survivance* or equally quiet tactics of accomodation and acculturation— is a reprehensible failure by scholars of social and ethnic history». (p. viii).

This is why *The Quebec and Acadian Diaspora in North America* is a most welcome contribution to this field of immigration and ethnic studies. This volume grew out of a conference held in Toronto in 1981, sponsored by the Multicultural History Society of Ontario and gives a good picture of the wide spectrum of research topics being currently explored by a growing number of scholars. The volume does not have a unifying theme, other than the one implied in its title. The 13 essays included in it touch on a variety of aspects, ranging from history and literature to language and occupations. This multidisciplinary quality is weakened by the uneven degree of depth among the various contributions. The editors, however, have managed to offset this problem by arranging the material along historical, linguistic, and regional lines. Moreover, in their introductory essay they have done an excellent job trying to link the various aspects dealt by the contributors and raising new questions for future research.

Perhaps the chief merit of this collection of essays is that of making the reader more aware of the regional dimension of the francophone presence in North America. The regions dealt with in these studies, i.e., New England, Louisiana,Ontario, and the Canadian West, are certainly among the most important areas of francophone settlement. Although the historical analysis of the settlement process in limited, one gets enough information to seize the different circumstances that led to the various immigration movements. One also becomes more aware of the significantly different sociopolitical climate marking the diaspora on the two sides of the border. Whereas in Canada the question of French Canadian and Acadian identities is as we know a major political issue with which both federal and provincial governments are constantly entangled, in the United States the dynamics of assimilation and acculturation (at least in this case) seem to be relatively free from political pressures.

The essays also reflect the present trend in this field toward local and regional studies. This trend has just begun to yield some interesting result from the standpoint of scholarly production, and this volume strengthens the impression that a solid base is being built that will help place the francophone experience within the mainstream of North American ethnocultural studies.

Bruno Ramirez



At a different level, the Montreal-based *Magazine Ovo* has devoted one entire issue to the theme «From Quebec to New England». This special issue was made possible by the assistance of the Quebec anthropologist Pierre Anctil whose research on Franco-American culture is becoming increasingly known. The readers will find a number of excellent photographs which help documenting the Quebec emigration movement from its early stage to the mid-20th century. Scenes of rural Quebec and of New England industrial life are accompanied by short essays which discuss some of the central features of the movement. Many of the photos reproduced come from the private collection of Ulric Bourgeois (1874-1963), who no doubt deserves the title of Franco-American pioneer in the field of ethnological photography. Copies of this special issue are available both in English and in French, and may be purchased by writing to *LE MAGAZINE OVO*, 307 rue Ste-Catherine Ouest, Local 300. Montréal, Québec, H2X 2A3.

GENS DU SILENCE
Marco Micone

Montréal, Québec/Amérique, 1982.
140 p.
Coll. Première
9.95 $
Théâtre

En ouvrant *Gens du silence* on lit cet épigraphe: «Si l'émigration avait pu aider à l'émancipation de la classe ouvrière, elle n'aurait jamais existé.» Et c'est avec cette autre phrase que la pièce commence: «Ceux qui nous ont chassés de notre pays et ceux qui nous ont marginalisés ici sont de la même race» (p. 19).

La philosophie de la pièce est claire: Marco Micone n'épargne personne, ni la victime ni le bourreau. Il décide de trancher le mensonge politique dans lequel les immigrants vivent et il le fait dignement. Il élève le monde particulier de l'immigrant au niveau de la «culture immigrée» universelle (p. 94). Cela veut dire que la donnée première du dramaturge a bien été l'étincelle politique.

J'ai eu la chance de voir *Gens du silence* sur scène. L'expérience m'a permis de comprendre à quel point la politique en art est chose complexe. D'abord, c'est le mot *politique*: un personnage parle de la politique, se querellant avec d'autres personnages sur le sens réel de la vie sociale. Dans *Gens du silence* ce rôle a été assigné à Nancy (Annunziata; en italien ce mot veut dire: *annonce, annonciation*: il faut donc comprendre que Nancy est messagère d'une nouvelle importante). Nancy a 23 ans et est la fille des immigrants italiens Antonio et Anna. C'est de sa bouche que sortent les propos les plus politisés de la pièce. Nancy représente l'espoir, le changement, l'avenir meilleur. Elle s'explique: «Il faut prendre d'autres moyens que les gardiens du ghetto n'ont pas encore pris. Il faut remplacer la culture du silence par la culture immigrée pour que le paysan en nous se redresse, pour que l'immigrant en nous se souvienne et pour que le Québécois en nous commence à vivre» (pp 94-95).

Il y a ensuite la *politique de la mise-en-scène*. On peut y parvenir de diverses façons. Brecht l'a appelée la technique de la distanciation. Quel que soit le nom, le résultat est le même. Le jeu dramatique de l'acteur est brisé par le regard subjectif du sujet tourné vers lui-même. C'est le miroir qu'on place face à un autre miroir. Le regard se dédouble et l'action se dédouble aussi. Le geste cesse d'être souple et l'acteur n'est plus certain de ce qu'il doit faire, ni de quelle manière il doit jouer, non pas parce qu'il a oublié sa réplique ou ne sait plus quoi faire. Soudainement, toute la gamme d'expressions corporelles en sa disposition ne peut absolument plus répondre à l'expressivité requise. L'acteur n'a plus le choix; il doit s'arrêter, il ne peut plus *jouer* et doit redevenir celui qu'il *est*. Il *est* lui-même. *Gens du silence* a toujours été «joué» par des amateurs, qui n'ont fait que lire leurs répliques de leurs cahiers. Il n'y a donc jamais eu, à vrai dire, une réelle représentation de la pièce, Marco Micone voulant à tout prix présenter un genre de pratique ouverte au public.

Il existe enfin une autre couche de politique à l'art: celle qui se réfère à l'auteur lui-même. Je l'appellerai ici la *politique de l'auteur*, à ne pas confondre avec la théorie élaborée par François Truffaut et les autres critiques des *Cahiers du cinéma*, même s'il existe un rapprochement évident entre les deux notions. Ce à quoi je fais référence est le point de départ de l'auteur, la flamme qui allume le feu de son inspiration. Marco Micone ne s'est pas tenu à une simple narration de sa vie d'immigrant italien. Il a voulu parler d'autres thèmes également: de l'amour, de la jeunesse, de la mort, de la famille, de la religion institutionnalisée, du racisme et du travail; bref, de tout.



Il est parti d'un cri de souffrance personnelle —sa difficulté de vivre en pays étranger comme en pays d'origine— et il en est arrivé à inclure tout le reste de ses préoccupations. C'est parce qu'il a été vigilant que Marco Micone a pu nous donner la première pièce sur les Italiens au pays. On l'attendait depuis longtemps et maintenant qu'elle est disponible elle ne peut pas passer inaperçue. Marco Micone déborde la petitesse et nous peint une mosaïque intelligente, dramatique, drôle de la vie italienne d'ici, laquelle nous permet de comprendre comment cette vie-là est vécue par les Italiens eux-mêmes et comment elle est perçue par les autres nationalités. Un livre à lire, à relire, auquel on revient pour trouver les réponses à beaucoup de ses questions.

Antonio D'Alfonso